

Breve análise das cenas que T.S. Eliot considera malsucedidas em *Hamlet*

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond

Graduanda em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa e Bacharelado em Estudos Literários) pela Universidade Federal de Ouro Preto.
Professora de Língua Portuguesa da Escola Estadual Cônego Braga.
e-mail: analuizadrummond@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho faz uma breve análise das cenas Polônio-Laertes e Polônio-Reinaldo, que o poeta e crítico literário T. S. Eliot considera malsucedidas em *Hamlet*, de William Shakespeare. Segundo Eliot, essas cenas tenderiam apenas a atrasar a peça, não fornecendo contribuição para o desenrolar da ação, principal característica da tragédia para Aristóteles. Na análise, apoiamos-nos nas teorias de Frank Kermode para apontar a importância de ambas as cenas na constituição do duplo na obra shakespeariana.

Palavras-chave: T. S. Eliot; *Hamlet*; Frank Kermode; Duplo.

Resumen: Este documento revisa brevemente las escenas Polonio-Laertes y Polonio-Reinaldo, que el poeta y crítico literario T. S. Eliot considera fracasadas en *Hamlet*, de William Shakespeare. Según Eliot, estas escenas sólo tienden a retrasar la pieza siempre y cuando no aporte a la línea de acción, la característica principal de la tragedia para Aristóteles. En el análisis, nos basamos en las teorías de Frank Kermode que apuntan a la importancia de las escenas en la constitución de lo doble en la pieza de Shakespeare.

Palabras clave: T. S. Eliot; *Hamlet*; Frank Kermode; Doble.

Nesse trabalho analisamos as cenas que T. S. Eliot considera malsucedidas em *Hamlet*, de William Shakespeare, quais sejam, as de Polônio-Laertes e Polônio-Reinaldo. Para o crítico, essas são cenas inexplicadas e há, para elas, pouca “justificação”. Cabe, antes de tudo, destacar o seguinte trecho do texto de Eliot, pouco antes desta consideração sobre as cenas: “A obra de arte, enquanto obra de arte, não pode ser interpretada; nada há para interpretar; podemos unicamente criticá-la segundo padrões, a principal tarefa é a apresentação de factos históricos relevantes, que não se presumem do conhecimento do leitor” (ELIOT, 1992, p. 18). Fica clara, nesse fragmento, a posição normativa de Eliot referente à crítica de arte. Podemos relacionar, então, o termo “justificação” à relação da peça com a ação e considerarmos que, para Eliot, essas cenas não se justificam simplesmente por não terem ligação direta com a ação. Se voltarmos à *Poética* de Aristóteles, teremos claramente definida a ação como a característica principal da tragédia. Nesse sentido, as cenas supracitadas são inexplicadas e

injustificadas por que, para Eliot, não contribuem para a ação, muito antes, tendem a atrasar a peça.

Um pouco mais à frente, Eliot falará que *Hamlet* é um “insucesso artístico”. Para ele, ela é, entre todas as peças, “possivelmente aquela em que Shakespeare dispendeu mais esforços; e, contudo, deixou cenas inconsistentes e supérfluas, de que mesmo uma revisão apressadas teria dado conta.” (ELIOT, 1992, p. 19). Certamente ele refere-se aqui às cenas, já citadas, de Polônio-Laertes e Polônio-Reinaldo.

Antes da cena de Polônio e Reinaldo, existem duas cenas em que temos a presença de Polônio e Laertes. A primeira, na Cena II do Ato I, em que Laertes despede-se rapidamente do rei e, depois, na Cena III do mesmo Ato, em que Polônio encontra Laertes mais uma vez antes da partida deste para Paris. Nessa cena, ao avistar o pai, Laertes diz: “Benção dobrada é uma dupla graça;” (SHAKESPEARE, 2010, p. 57). Essa frase contém em si algo muito caro à análise que Frank Kermode irá fazer em seu texto sobre *Hamlet*. Para ele, a linguagem de *Hamlet* é repleta de “um recurso retórico específico: é obcecada por duplos de toda espécie, e mais notadamente por seu uso da figura conhecida como hendíade. Isso significa, literalmente, um-por-meio-de-dois” (KERMODE, 2006, p. 149). O trabalho de Freud a respeito do *duplo* possibilitou o exame desse tema em várias manifestações literárias, especialmente no âmbito da literatura fantástica. No texto de Kermode, o duplo aparece ligado também à hendíade, que podemos pensar como a presença do duplo na linguagem. A própria peça dentro da peça pode ser percebida como uma manifestação do duplo em Shakespeare, segundo Kermode. Voltando à análise da cena Polônio e Laertes, podemos pensar, então, através da ótica do duplo, em Laertes como o duplo de Hamlet, e vice-versa. Kermode apresenta essa cena de tal forma que até parece em resposta ao texto de Eliot, pois ele dirige-se à cena do encontro de Hamlet com o Fantasma, mas faz uma pausa para essa análise:

a razão, do ponto de vista estrutural, tem de ser a de que Laertes, contrapartida necessária de Hamlet como uma espécie de duplo – como estudante, vingador, e em última instância como oponente mortal – irá logo desaparecer da peça durante horas. Porém só isso dificilmente explica a curiosa natureza da cena. Ela é cheia de duplicações, inclusive com exemplos de hendíade [...]. (KERMODE, 2006, p. 156)

Para Freud, além de vários traços que vinculam os duplos entre si, há uma intensificação nesse vínculo quando as duas pessoas se relacionam psiquicamente, de tal forma “que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; [um]a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu” (FREUD, 2010, p. 351). Cabe destacarmos aqui a Cena II do Ato V, em que Hamlet diz a Horácio: “Mas causa-me tristeza, caro Horácio,/ Que eu me tenha excedido com Laertes;/ Vejo na sua dor a mesma imagem/ Da minha causa; vou tentar movê-lo./ Porém a ostentação de sua mágoa/ Levou-me ao desespero.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 219). Se lermos esse trecho de *Hamlet* sob a ótica do trecho de Freud, podemos aceitar de forma clara e precisa a análise de Kermode sobre a relação de duplos entre Hamlet e Laertes.

Indo para a cena Polônio-Reinaldo, mais especificamente a Cena I do Ato II, Polônio dá algumas orientações a Reinaldo, seu criado, para que este leve a Laertes uma carta e algum dinheiro, e traga de Paris algumas informações sobre o possível comportamento de seu filho, aproveitando, para isso, diálogos travados com alguns amigos ou conhecidos de Laertes. Essa cena ficará suspensa na peça, pois nunca mais teremos notícias de Reinaldo e de sua viagem a Paris. Mas cabe destacar nela uma frase dita por Polônio que pode ser considerada como um “correlato objetivo” de toda trama que se seguirá em *Hamlet*. A frase é a seguinte: “Veja como com a isca da mentira pescou toda a verdade.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 82); ou, na tradução de Millôr Fernandes: “Tua isca de falsidade atraiu a carpa da verdade” (SHAKESPEARE, s/d, p. 31). Sobre o correlato objetivo, Eliot falará que

o único modo de expressar emoção na forma de arte é descobrindo um “correlativo objetivo”; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção *específica*; de tal maneira que quando os factos exteriores, que devem resultar em experiência sensorial, são facultados, a emoção é imediatamente evocada (ELIOT, p. 20).

Essa ideia provém de Dante, e Eliot tenta encontrar, sem sucesso, a mesma noção de “correlativo objetivo” em *Hamlet*. Cabe ressaltar, porém, que em Dante esse correlato objetivo pode ser considerado como a exata tradução de uma ideia numa imagem sintética. Mas em *Hamlet* há uma infixidez das imagens, uma mudança do ponto de vista a cada nova reflexão do personagem. Por isso, em Shakespeare, o correlato não pode ser traduzido numa única imagem. Eliot acredita que Shakespeare não dá conta de fazer o correlato exterior devido à emoção inexprimível e excessiva do personagem Hamlet e, por isso, na visão do crítico, a obra vacila. Uma boa imagem, ou “correlato objetivo” (para nós, não para Eliot que, a respeito dela, disse que Goethe faz uma análise que induz ao erro), dessa característica da personagem *Hamlet* pode ser encontrada em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, na seguinte passagem:

“Andam desarticulados os tempos: pobre de mim, que nasci para pô-los novamente no lugar!” Nessas palavras, creio eu, encontra-se a chave de toda a conduta de Hamlet, e parece-me claro o que Shakespeare pretendeu descrever: uma grande ação imposta a uma alma que não está à altura de tal ação. É neste sentido que encontro a peça cuidadosamente trabalhada. Vemos aqui um carvalho plantado em rico vaso, que não deveria receber em seu selo senão lindas flores; as raízes se estendem, e o vaso se quebra (GOETHE, 1994, p. 240-241).

Goethe faz nessa passagem algo magistral: primeiro ele nos dá uma caracterização em que Hamlet aparece como uma alma que não está à altura de tudo que lhe é imposto e, depois, ele nos dá uma imagem efetivamente inversa, na qual Hamlet é relacionado a um carvalho plantado num vaso que não lhe cabe. A imagem do carvalho nos dá a sensação de claustrofobia, de algo que carece muito de romper um bloqueio

para poder sobreviver. E é esse rompimento, necessário a Hamlet, que acarretará a tragédia final da peça.

Para fechar, cabe destacar o fragmento 253 de Schlegel em que ele fala do “correto” em Shakespeare, um “correto” que não caberia visão normativa da crítica literária de Eliot.

No sentido mais nobre e original da palavra *correto*, visto que significa cultivo intencional e desenvolvimento complementar do que há de mais íntimo e ínfimo na obra conforme o espírito do todo, reflexão prática do artista, nenhum poeta moderno seria mais correto do que Shakespeare. Também é sistemático como nenhum outro: ou pelas antíteses que fazem contrastar indivíduos, massas, mundos, em grupos pictóricos; ou pela simetria musical da mesma grande cadência, pelas repetições e refrães gigantescos; ou, freqüentemente, pela paródia da letra e ironia do espírito do drama romântico, e, sempre, pela mais alta e completa individualidade e pela mais variada exposição dela, que unifica todos os níveis da poesia, desde a imitação mais sensível até a característica mais espiritual (SCHLEGEL, 1997, p. 92-93).

As cenas destacadas por Eliot, assim como outros temas caros a *Hamlet*, levantam uma boa discussão no campo da crítica shakespeariana, mesmo que não se consiga, em primeira instância, solucioná-los.

Referências

ELIOT, T. S. Hamlet, in: *Ensaio Escolhidos*. Sel., trad. e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

GOETHE, J. Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

KERMODE, Frank. Hamlet, in: *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad., apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliadora. São Paulo: Abril, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Disponível no site do tradutor.

SIGMUND, Freud. O inquietante, in: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Fantásticas simbologias: personagens femininas na ficção de Augusta Faro

Camila Aparecida Virgílio Batista

Graduanda do curso de Letras – Português pela Universidade Federal de Goiás - Campus Catalão. Na qualidade de bolsista (PIBIC-AF/CNPq) e membro do grupo Dialogus – Estudos Interdisciplinares em Gênero, Cultura e Trabalho, desenvolve pesquisa com ênfase em literatura de autoria feminina. e-mail: ca.mila.10@hotmail.com

Luciana Borges

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás e Professora de Literatura na mesma instituição, no Campus Catalão. Pesquisadora do grupo Dialogus – Estudos Interdisciplinares em Gênero, Cultura e Trabalho.

Resumo: O respectivo trabalho objetiva apresentar alguns tópicos sobre o desenvolvimento dos estudos relacionados à Literatura de autoria feminina produzida em Goiás, especificamente dentro da obra da escritora Augusta Faro, *A Friagem* (2000). Partiremos de seis contos que pertencem a obra citada acima, para compreender as relações de gênero em meio a uma constante elaboração e reelaboração de símbolos femininos que a constituem, bem como o processo de elaboração das personagens femininas, considerando também a utilização dos elementos fantásticos. Os contos são analisados a partir de pressupostos teóricos que abordam conteúdos sobre gênero, como Butler (2003), Beauvoir (1980), Bourdieu (2003), entre outros. Esperamos, com este estudo, contribuir para a discussão teórica sobre a literatura produzida em Goiás e para dar maior visibilidade à escritora goiana no contexto nacional.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Gênero. Literatura Goiana.

Resumen: El respectivo trabajo tiene como objetivo presentar algunos temas sobre el desarrollo de estudios relacionados a la literatura de autoría femenina producida en Goiás, específicamente dentro de la obra de la escritora Augusta Faro, *A Friagem* (2000). Partiremos de seis cuentos que pertenecen la obra citada anteriormente, para comprender las relaciones de género en medio de una constante elaboración y reelaboración de símbolos femeninos que la constituyen, bien como el proceso de elaboración de los personajes femeninos, considerando también el uso de elementos fantásticos. Los cuentos son analizados acerca de presupuestos teóricos que abordan contenidos sobre género, como Butler (2003), Beauvoir (1980), Bourdieu (2003), entre otros. Esperemos, con este estudio, contribuir para la discusión teórica sobre la literatura producida en Goiás y para dar mayor visibilidad a la escritora goiana en el contexto nacional.

Palabras clave: Literatura fantástica. Género. Literatura Goiana.

1. Introdução

As vozes que soam na obra de Augusta Faro, *A Friagem* (1999), são percebidas entre fortes ideologias do patriarcado. Forçadas a viverem de maneira reprimida e subalterna, são envolvidas também por traços do fantástico e símbolos permeados pelo ambiente distinto das mesmas, os quais podem configurar elementos de transgressão. Dessa maneira, estas mulheres são vistas com estranheza e espanto por protagonizarem o inexplicável e o sobrenatural a toda coletividade. É em meio a esta constante construção dos símbolos femininos que o objeto deste estudo é centrado: as fantásticas simbologias, personagens femininas na ficção de Augusta Faro.

Augusta Faro é uma escritora goiana, sobre quem há poucos estudos acadêmicos até o presente momento. Com o estudo de sua obra, temos como objetivo acrescentar contribuição à fortuna crítica da autora, assim como o reconhecimento e valorização de obras de escritores goianos e de autoria feminina. Pode-se dizer que *A Friagem* é um livro escrito de mulher para mulher em que as tramas são centradas por personagens femininas. Uma mulher com seus cabelos que não param de crescer. A outra, não muito satisfeita e consumida pelo desejo sexual acaba consumida lentamente por formigas. Cabe ainda analisar como são construídas as relações de gênero no ambiente narrativo, delimitado e marcado por intensas relações patriarcais, considerado no processo de elaboração das personagens femininas.

As etapas da pesquisa compreenderam, a princípio, a leitura da obra de Augusta Faro, *A Friagem* (1999). Foram selecionados os contos que, além de terem como protagonistas personagens femininas, mantêm ainda uma estreita relação com o fantástico. Realizamos também uma entrevista com a própria autora do livro, residente em Goiânia, para consolidar e ajudar no presente trabalho. Em seguida, foi feito o estudo e análise de textos e livros sobre gênero e condição feminina na literatura brasileira, assim como também sobre a literatura goiana. Foram usados ainda artigos ligados ao tema. O *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009) foi utilizado para a leitura das imagens e símbolos que percorrem a ficção.

Neste texto, abordaremos em um primeiro momento a questão do gênero e em seguida a condição feminina na literatura. Procuraremos identificar na ficção como é dada a elaboração e reelaboração das personagens femininas em um ambiente patriarcal relacionado com o fantástico. Importa destacar também como são construídas as relações de gênero em torno da sexualidade, em que a diferenciação dos sexos é o meio em que se formam as relações de poder. Também é importante abordar a construção sócio-cultural dessas relações a partir da institucionalização, da opressão e da submissão do feminino.

Para tanto, sobre gênero e condição feminina na literatura seguem-se ponderações a partir dos textos de Marina Colasanti (1997), Judith Butler (2003), Lygia Fagundes Telles (1997), Linda Nicholson (2000), Nelly Novaes Coelho (1993), Constância Lima Duarte (1990) e Pierre Bordieu (2007). Referências teóricas sobre o fantástico na literatura serão também acionadas para subsidiar a leitura dos contos, que constituem a parte principal desse trabalho.

2. A categoria gênero

A categoria gênero é um recurso de análise construtiva que contribui com um olhar diferente, novo, colhendo fatos, acontecimentos marcados no trajeto da mulher. Com isso, possibilita estudar os avanços da mulher em um ambiente patriarcal. E assim, ajuda estas mulheres refazerem sua história, destacando a sua importante participação na sociedade ao longo do tempo. A demarcação gênero é usada para analisar as construções baseadas na naturalização própria dos sujeitos masculinos ou femininos e as relações de poder que envolvem.

Antes de tudo, quando pensamos em sexo/gênero, é automaticamente pensada a repartição dos sexos como uma atribuição conseguida naturalmente. Essa distinção dos sexos é, de fato, uma construção destinada a partir de conjuntos culturais, adquiridos e construídos em processo social, e que condicionam ao masculino e ao feminino as funções específicas a cada um.

Segundo a afirmação de Simone Beauvoir no livro *O segundo sexo* (1986), “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”. O masculino e o feminino desencadeiam relações de poder entre os sexos naturalizados do seu ser. Espera-se que a mulher desde pequena seja feminina, meiga, passiva, simpática, discreta e, “se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da ‘feminilidade’ e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação” (BOURDIEU, 2007, p. 84). Já o homem aprende desde menino a ser agressivo, competitivo, independentemente, parecendo que estes traços já são de seu próprio ser.

Judith Butler (2003) ainda complementa a partir da afirmação de Beauvoir (1986), que o que “se torna” mulher seria decorrente a uma compulsão cultural em que esta não viria do sexo, mas sim de um corpo que seja lapidado por transformações culturais, pois “não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meios de significados culturais” (p. 27). Butler (2003) também ressalta que o “tornar-se mulher” é um estado de construção para o próprio ser feminino, sem saber ao certo de ter uma origem ou fim. Um processo que estaria aberto a reavaliações e interferência:

mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. O gênero é a estilização repetida no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser (p. 59).

A categoria mulheres é uma realização cultural, que varia em decorrência de significados que são recebidos em meio ao ambiente cultural. Sendo que o sexo não causa o gênero e que este não seja reflexo do sexo, “o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2003, p. 163). O gênero é uma “espécie de devir ou ativi-

dade”, não deve ser compreendido como substantivo ou um campo cultural estático, mas sim como uma atividade que não cessa. A autora defende então que o gênero vai além dos limites das relações binárias apontadas no sexo. Segundo Nicholson (2000, p. 10), na maioria das teorias feministas, o sexo fica de fora da cultura e história; na verdade, fica incluído sempre na diferenciação entre masculino e feminino. Isso tem revelado que a visão social constrói primeiramente a diferenciação biológica que se torna natural. Nesta, insere-se a dominação do homem sobre a mulher e automaticamente submetem a divisão do trabalho a nível social, os espaços públicos e privados (BOURDIEU, 2007). Para esse autor,

cabe aos homens, situados do lado exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinadas pela razão mítica (p. 41).

Nesta visão, a mulher acaba sendo privada de aparecer publicamente, passa a ser reconhecida por intermédio do homem. Cabe a ele, então, representá-la. É curioso destacar que até nas próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como simpatias, magias, estas continuam a serem dominadas. Estas mulheres usam esse meio a fim de buscarem o amor, por exemplo; estes conjuntos simbólicos têm origem androcêntrica, na qual as mulheres são dominadas.

Por fim, Nicholson (2000, p. 09) complementa que gênero é “uma palavra estranha no feminismo”, sendo usada de duas formas diferentes, dando ideias contrárias. A primeira seria que o gênero está em oposição ao sexo, sendo socialmente construído. Portanto, o conjunto sócio-cultural é que destina a construção de gênero independente do sexo. A segunda, em que o gênero é qualquer construção social que difere corpo feminino e corpo masculino, de maneira que o sexo esteja ligado ao gênero.

Contudo, a partir das relações de gênero, dão-se as relações de poder e as próprias relações humanas são relações de poder. Poder construído a partir da institucionalização, da opressão e da submissão do feminino. Vemos, então, que tanto o gênero ligado à distinção de sexo quanto o gênero ligado a uma construção sociocultural desencadeiam relações de poder, um está ligado ao outro. Tanto na visão social como no discurso feminista, a diferenciação biológica permanece sendo a pioneira das relações de poder, em que esta diferenciação é dada como um fator natural dos sexos.

3. A condição feminina na literatura

Devido às fortes ideologias patriarcais instituídas na sociedade, as mulheres foram frequentemente excluídas do espaço público. Permaneceram sempre subalternas e

privadas de estarem atuando, sem direito de expressarem, sendo apagadas da prática social e, principalmente, do meio literário. Havia certa carência de escritoras na literatura antes do século XX, como resultado desse patriarcalismo. Mas é através do movimento feminista que surge o questionamento da ausência da mulher na literatura.

De acordo com Colasanti (1997), a literatura de autoria feminina surge no Brasil, mais precisamente na metade do século XIX, firmando-se a partir do pensamento literário. Os primeiros textos de autoria feminina foram impedidos de serem publicados, pois segundo Pratt apud (ARAÚJO, 2012, p. 4) “eram altamente críticos para sobreviver à crítica masculina” (p. 28). Adiante, foi possível buscar o rompimento da classe dominante masculina, para que a literatura de autoria feminina pudesse construir uma nova identidade no campo literário, dando voz às mulheres.

Conforme Duarte (1990), a literatura feminina no Brasil passou por três fases marcantes. Na primeira, chamada de *feminine* (feminina), a classe dominante prevalecia e as mulheres eram tão inferiorizadas pelos homens que sua escrita era marcada por condições de submissão à figura masculina. A segunda, chamada de *feminist* (feminista), na qual surge o movimento de protestos feministas, sucintamente, é a fase em que as mulheres buscam defender os seus direitos e valores. Destacam as escritoras nesta fase: Clarice Lispector, Lya Luft, Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles entre outras. Estas escritoras buscavam encontrar sua verdadeira identidade na literatura e se libertar da estereotipia masculina. Elas debatiam sobre a classe dominante e as angústias das mulheres que viviam marginalizadas. Na terceira fase, chamada de *female* (fêmea), as mulheres começavam a expressar suas ideias na escrita; marcava-se, então, o nascimento da escrita feminina. Essa escrita mantém particularidades da condição feminina, apresentando nas obras desejos, sentimentos e feminilidades, de um jeito que as mulheres possam buscar sua própria identidade.

A mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer. [Uma personagem minha uma vez disse] “Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós” (TELLES, 1997, p. 57).

Todavia, Telles argumenta ainda que não são somente traços femininos que as mulheres procuram estar expressando, seguem também na identificação de outra sensibilidade, de percepção do real, permeados no texto “a sua experiência corporal, social, cultural e interior” (p. 97). A condição de literatura feminina não quer apresentar somente as mulheres, mas a coletividade em geral, possibilitando às vozes femininas expressarem suas ideias sem se importar em serem barradas pelas correntes do patriarcalismo. Destaca Nelly Novaes Coelho (1993) que

a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites de seu próprio Eu (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autobiográfica) para mergulhar na esfera

do Outro – a do ser humano participe deste mundo em crise. Daí que o eu que fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como Nós (p. 16).

No Brasil, a grande explosão da literatura de autoria feminina deu-se em meados dos anos 1970 e 1980. O país passava por mudanças culturais advindas ainda na década de 1960. E é nesta década que escritoras renomadas vão dar uma nova estrutura à literatura feminina brasileira. Através da literatura, a mulher pode quebrar barreiras, mostrando um novo contato com o mundo, buscando sua identidade e ajudando também a outras mulheres na sua identificação. O que inclui também a total busca de sua auto-definição e auto-expressão. Estar derrubando barreiras significa para figura feminina o declínio da figura patriarcal. Mais do que isso é o combate do modelo falocêntrico e a vontade de superar a submissão masculina e se constituir um sujeito ativo.

4. Simbologias do feminino e o fantástico em “A friagem”

A partir da perspectiva teórica, analisaremos alguns contos da obra de Augusta Faro, *A Friagem* (1999), evidenciando como as personagens são construídas e representadas ao longo da narrativa, como se comportam, se questionam ou como são ironizadas as relações de gênero.

“A Friagem”

A história é permeada por um conjunto de símbolos, do real/sobrenatural, de culturas típicas de uma “cidadezinha”. O conto se inicia logo com o narrador enfatizando sobre como a friagem de Nina poderia ter começado, “tudo começou após um longo período de chuvas. Choveu tanto que os ribeirões cresceram, sumindo as pedras grandes e pequenas e a água alargou a medida do corpo do rio e se espalhou pelos lados como se quisesse sair dos lugares” (FARO, 1999, p.55).

No *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), a designação de chuva, além de remeter a fertilidade do solo, inclui também “a fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais” (p. 236). Designa também, segundo o I Ching (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), as influências celestes, as encantações mágicas, “princípio ativo, celeste, do qual toda manifestação tira a sua existência” (FARO, 1999, p. 236). É notável que o narrador ainda destaca: “Depois destas chuvas todo o tempo mudou” (FARO, 1999, p. 55), como se a chuva fosse o principal motivo da friagem se acomodar na jovem. Mediante a este fato, Nina é dominada pelo frio; no começo, ainda continuava alegre, ativa, depois o frio havia aumentado frequentemente, parecendo que tinha vida: “se movimentava dentro dela, iniciando a caminhada na nuca, para descer por todos os ossos, juntas e articulações, depois saindo do coração” (FARO, 1999, p. 37). A representação do feminino mostrada no conto de Augusta Faro é construída em ambiente familiar e na sujeição do outro. Por ser jovem ainda, Nina é dependente dos pais.

Depois que se torna acometida pela friagem, torna-se dependente também de todas as pessoas da cidade, que a ajudavam a combater este mal, que era o frio.

Sua dependência faz com que perca totalmente sua identidade, a existência do seu ser. E quando confrontada com a friagem que invade seu corpo, torna-se submissa aos pais, às pessoas da cidade, por não ter força e posição ativa diante da situação indesejável. A moça, que no começo se mostrava alegre, ativa e até forte, já não tinha tanta resistência, “muitas vezes faltavam forças, quando tentava segurar o tremor de seu corpo, dos ossos estalando, a ponto de os passantes na rua ouvirem o chocalhar deles” (FARO, 1999, p. 37).

Segundo Brasigóis Felício (1999), em *Dimensões da Literatura Goiana*, “o encontro consigo mesmo, com sua essência depende do outro” (p. 296). E de fato, Nina precisou ser dependente do outro, para se regenerar, encontrar a sua existência. A jovem moça passa a viver em extrema solidão: “alguma coisa de muito triste passava-se dentro de seu coração” (p. 38). Ausência de alegria, sem seguimento, vivendo somente consigo mesma, na sua interiorização, como “um silêncio enigmático, cujo significado lhes foge à capacidade de compreensão” (FERNANDES, 1999, p. 331).

A personagem já estava indiferente, não conversava mais, parecia que estava fora de seu corpo, nem se queixar e rir não fazia mais. Conforme Fernandes (1999), a fala é o fator que mostra a existência do ser, a sua identidade, manifestado pela mesma: “Se falar é articular a existência, mediante o desvelamento do ser, no momento em que se restringe ou se embarga a palavra, se está nulificando o ser, porque negar a palavra é negar identidade ao outro” (p. 310).

A subordinação de Nina diante a posição masculina é bem evidente quando Raimundo chega à cidade, o qual é portador de fenômenos sobrenaturais. “Quando Raimundo entrou no bar da esquina e pediu um copo de leite, ao segurar a vasilha, o leite ferveu no mesmo instante” (FARO, 1999, p. 41). Visto isso, as pessoas que estavam ali perto levaram Raimundo até Nina. Chegando perto da moça, esta foi perdendo “a rigidez gélida”.

Nina, então, reaprendia a fazer coisas, resgatava a sua identidade na medida em que se restabelecia: “Durou quase um mês o rapaz ajudando a família a aquecer a jovem, que devagar, como se nascesse de novo, foi aprendendo a lidar, segurando os objetos, a andar devagarinho e, constantemente, aumentava a temperatura do corpo” (FARO, 1999, p. 42).

O curioso de se notar era que do lado esquerdo da veste de Raimundo o coração aparecida “sob o tecido grosso, como uma fornalha vermelha que pulsava, tamanho o calor que se acendia ali” (FARO, 1999, p.42). O que de fato seria Raimundo? Essa possibilidade de hesitar fica decorrente ao que é estranho, insólito aos nossos olhos, oscilando entre o real e o sobrenatural. Essas características estão relacionadas com o fantástico. Segundo Todorov (2007), o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação, no qual, nós leitores e o personagem nesse período de hesitação, devemos decidir se o que percebem depende ou não da realidade. A hesitação, para Todorov (2007), é uma das principais características do fantástico: “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” (p. 37).

O fantástico possui um lado ambíguo em que remete ao leitor de precisar optar por uma das soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto

da imaginação ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade. Ocorre na incerteza, tendo que escolher uma ou outra resposta. Todorov (2007) destaca que o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência e deve ser o medo: “Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos” (p.16). Analisando o conto, percebe-se que a personagem, diante da situação que passara, deixa de ser um sujeito ativo e passa a ser dependente do outro, não totalmente do homem, mas também de toda uma coletividade. A sua identidade fica perdida e até inexistente devido ao seu silêncio, sem poder tomar medidas para sair deste infórtio.

“As Formigas”

O conto apresenta a extrema solidão de Dolores, juntamente com a vontade de se casar. Por ter cinquenta anos, e por esses longos anos vividos sozinha, parecia que Dolores ainda se mantinha na sua infância ou pré-adolescência. Até no primeiro momento entende-se isso, por causa de toda preocupação de lavar exageradamente a boca e pelo apreço pelas bonecas.

No segundo momento, quando Dolores vai ao médico e fala que começa a ter sonhos com a boca cheia de formigas, depara-se, a partir deste ponto, com a verdadeira idade da personagem: “Por isso que sonha esquisito. Onde já se viu u’á moça de 50 anos sem comer doce, nem carne, sendo que não é preciso?” (FARO, 1999, p. 12). A representação da personagem feminina diante da subordinação ao outro é bem marcada no conto. As pessoas, juntamente com o médico e o irmão de Dolores, articulam que a verdadeira causa dos “sonhos” com a boca cheia de formigas seria a falta de casar.

- De um tempo pra cá, doutor, só sonho com a boca cheia de formigas. Que é isso? – Falta de casar.
- Não, Zé, paciência, isso é solidão que cozinha os miolos dela. – Que mané solidão, falta de serviço, isto sim.
- Até que pode ser, mas é sua irmã, tem que ter dó. Vamos levar lá pra casa. – Vamos nada. Por que não casou, para ter sua casa? Mulher tem que casar, santa (FARO, 1999, p. 12-14).

Diante deste fato, percebemos que somente o casamento, segundo a coletividade, seria a solução para os “desvareios” de Dolores sobre as formigas. A perda da sua identidade é tomada por não conseguir enfrentar esses devareios sem ajuda das pessoas, muito menos do seu próprio irmão, vivendo sempre sozinha. As relações patriarcais são fortemente destacadas neste trecho acima, a dominância masculina sobre a mulher é bem evidente. A mulher não tem direito de voz, nem de ação, ficando sempre à margem, obedecendo ordens da figura masculina de forma reprimida e subalterna. E, conforme a próxima fala do irmão de Dolores, fica mais evidente ainda a predominância das relações de poder e a sujeição da mulher perante o homem “- Que nada. Mulher

que não casa, dá nisso. Tem que ter marido e filho para cuidar, senão endoia, cada qual de um jeito” (FARO, 1999, p. 17). Isso tem revelado que a personagem só poderia ter uma vida tranquila com sanidade se estivesse casada. Centraliza-se no sistema patriarcal, no qual o homem seria a base, o equilíbrio para figura feminina.

Entre os acontecimentos que se deparam com o fantástico, estão os “sonhos” com a boca cheia de formigas em Dolores. Neste relato, há certa hesitação do que poderia ser real e sobrenatural como descrito no conto:

[...] As formigas faziam caminhos da boca pro chão, do chão pra boca. E elas riam com seu riso de formiga. Estalavam os lábios, cerravam os dentes, trincando, trincando; o barulho parecia mesmo serrinha de brinquedo e Dolores acordava pingando mel, ia pro chuveiro, escovava os dentes muitas vezes no meio da madrugada (FARO, 1999, p. 13).

No meio simbólico, a perda dos dentes, como é bastante mostrado na narrativa, está relacionado também com a perda da força agressiva, da juventude e da defesa. Um símbolo de falência e de perda da energia vital. Um dia, Dona Felisbina achou estranho o silêncio que penetrava à casa de Dolores. Logo, quando entrou, ela deparou com Dolores morta: “Dolores não respirava, imóvel branca como leite, nua, mas coberta de formigas de todas as cores e feitios, num movimento de fim de mundo. O ruído delas era imenso, vaivém ensadecido” (FARO, 1999, p. 18). Neste último momento, vemos que as formigas de fato cercavam a personagem. Como se trata de uma narrativa com traços do fantástico, a morte de Dolores ainda permanece com interrogações. Não se sabe, se as formigas poderiam ser a verdadeira causa do falecimento... Com a morte de Dolores, é demonstrada a incapacidade de se libertar e tornar um sujeito ativo. Mesmo depois de falecer, ainda permanece com sua triste solidão “seu sorriso de solidão com a boca limpa e cheirosa” (FARO, 1999, p. 18).

“As flores”

O narrador, no começo da narrativa, destaca o nascimento de Rosa, especificamente no dia “28 de fevereiro”. E foi no dia seguinte, “ano bissexto” que a criança veio a nascer. Essa importância de mostrar a data não foi em vão. Essa passagem mantém um teor simbólico, no qual caracteriza uma ligação da personagem com o sobrenatural. A “sorte” seria lançada a partir do nascimento de Rosa: “nessa hora do nascimento, o céu ficou completamente cor-de-rosa” (FARO, 1999, p. 47). Algo nascera junto com a criança e permaneceria sempre com ela. Percebe-se no conto, que Rosa manteria uma ligação fiel com as flores, exalando sempre que possível o perfume que se mantinha nelas.

O perfil da personagem Rosa é construído em ambiente familiar e na sociedade. Só que, nesta narrativa, a estrutura patriarcal parece estar em declínio. Rosa não permanece subordinada ao outro, nem muito menos sofria pelo que acontecia: por conversar com os pássaros; por exalar odores de rosas; comer pétalas de rosas; pelas mudanças repentinas das cores dos olhos. Pelo contrário, Rosa se sentia feliz sem sofrer e se perguntar, parece que já sabia que seu destino era esse. A própria Rosa não se queixava, continuava a ser feliz, serena, tranquila e em nenhum momento se mostrou fragili-

zada. Na medida em que crescia, a menina nem ligava se a sociedade a julgava ou não pelas manifestações que vinham dela. Todos já até estavam se acostumando com Rosa ser assim. A figura do pai parece amedrontada com certos acontecimentos insólitos que seguem a sua filha. Ele sofre por causa das estranhas ações cometidas em Rosa, posicionando-se em um lugar abaixo dela e até do padre Eustáquio. Assim, mostra-se um sujeito sem muita posição diante desse fato:

O pai viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha aveludada, cheia de frescor. Neste dia o pai teve febre e se recolheu ao leito, recusando se ir à festa (FARO, 1999, p. 54).

Dona Açucena era a que mais sofria por ver cada ocorrência estranha que acontecia. Apesar de nova ainda, esta vinha se acabando. E sempre tornava a chorar. E padre Eustáquio novamente a consolá-la:

Quando fez a primeira comunhão, aconteceu algo estranho na igreja. Rosa levitou alguns palmos do chão [...] A mãe chorou novamente, mas padre Eustáquio pôs pano quente, explicando que deveria ser plano do Alto, sua menina não ser igual às outras. E ela se conformou mais uma vez, apesar de ter os olhos vazados de lágrimas (FARO, 1999, p. 52).

Padre Eustáquio acaba sendo o braço direito de Dona Açucena e mais presente do que seu próprio marido, sempre confortando Dona Açucena quando precisa. Portanto, a mãe de Rosa, devido a sua fraqueza, fica mais em sujeição ao outro do que a filha. Com o casamento de Rosa, não deixou de finalizar com algo mais estranho ainda. Rosa, em seu leito, transforma-se em um conjunto de rosas, contornando todo seu corpo. Digamos que, com seu “desabrochar”, houve a libertação do seu ser, e a sua regeneração.

A rosa e a cor rosa são simbólicas na narrativa e caracterizam a regeneração e iniciação de mistérios (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Sabe-se que alguma coisa de diferente havia em Rosa, à medida que crescia apresentava um comportamento diferente, surreal. No fantástico há um distanciamento, o qual não se aplica à nossa realidade. As formas de viajar e hesitar pelo que é real e sobrenatural são procedimentos característicos da narrativa fantástica. Vale ressaltar que Rosa não deixa de ser feliz e fazer suas vontades devido ao que as pessoas falavam ou como sentiam sobre ela ou por ser do jeito que era. Já sua mãe, Dona Açucena, chorava sempre, sem poder ao menos poder explicar porque algo sobrenatural acometia a filha. Outro ponto interessante é certo declínio da ideologia patriarcal, com a pouca presença e posição da figura paterna.

“As sereias”

É perceptível no conto que o homem não é erguido pelos padrões patriarcalistas. Por estar em “encantamento”, há certa subordinação dele perante a sua mulher, Yara. Devidamente ele a acompanha e a compreende, como se estivesse enfeitado ou algo do tipo. Com o casamento e após nove meses, com a chegada do filho que, por sinal, todos salientavam que era a cara do menino Jesus da matriz, Yara passa a estar em sujeição da vida familiar. Cuidava da casa, do filho, bordava toalhas de mesa e fabricava flores. Durante o resguardo, os cabelos de Yara começaram a crescer rapidamente. O cabelo apresenta a força e a própria identidade da personagem, a qual começa a apresentar características de uma sereia. Yara não queria mais cortar os cabelos, então, negava-se a ir à cabelereira: “O povo queria que Yara continuasse a cortar a cabeleira, mas ela recusava sempre, estava cansada desse ritual, preferia carregar seu manto cabelo.” (FARO, 1999, p. 94). Na simbologia, cortar os cabelos corresponde a uma rendição.

Certo dia, o pai leva seu filho para amansar o cavalo. Devido ao mau jeito, o pequeno de seis anos cai e bate a cabeça, não demorou e a criança veio a óbito. Quem mais sofrera pela morte do menino fora o pai. Sua dor foi tão grande em perder o filho que logo também veio a falecer. Já Yara nada demonstrava, parecia que nem sequer havia se abalado. “Apenas, todos notaram, seus cabelos desciam com maior intensidade depois desse fato” (FARO, 1999, p. 96). Nota-se, novamente, o declínio das relações patriarcais, em que a figura feminina permanece até neste momento em posição ativa ao seu marido. Já este fica abaixo da mulher, não aguentando a dor, acaba falecendo.

Em um último momento, Yara fica em sujeição ao outro, mais precisamente à sociedade, quando seus cabelos, chegam a um comprimento de vinte metros. Devido ao tamanho dos cabelos era preciso a ajuda de pessoas para carregá-lo e ajudantes na casa também, pois sozinha não dava conta de andar, nem de pentear e lavar. Com o crescimento rápido dos cabelos, fica difícil para Yara se manter sozinha. Por conseguinte, fica em sujeição ao outro, à sociedade. Por fim, observa-se que Yara acaba voltando a ser quem é, entregando a sua própria identidade, tornando-se uma sereia a toda coletividade. E retornando a sua personalidade, há a libertação do seu ser. Há várias passagens que nos mostram que ela tornaria a ser uma sereia.

Sobre as relações patriarcais, em um primeiro momento, a representação do feminino é ativa: quando o marido conhece Yara e fica apaixonado como se fosse um encantamento; e quando o filho falece e Yara não se abala tanto quanto o marido, que chega a falecer, alguns dias depois. Por ser um conto com tons folclóricos, pode ser chamado tanto de “maravilhoso” ou simplesmente “fantástico” (HOHLFELDT, 1998, p. 13). Yara, desde o início do conto, apresenta características de uma sereia. A principal característica do maravilhoso é a naturalização do insólito, ou seja, não é provocada nenhuma reação nas situações que se tem o sobrenatural, tanto no narrado, como em nós leitores. O conto em si acaba nos identificando pontos que evidenciam que Yara realmente é uma sereia e nos fazem aceitar isso. Portanto, o conto está mais para o maravilhoso do que para o fantástico.

“O Dragão Chinês”

No início do conto, Yasmim detalha o dragão desenhado no meio do vaso de porcelana, destacando os olhos, as patas, o corpo e a calda do animal: “Dominando o meio do corpo da peça há um dragão, em relevo, magnificamente trabalhado que insinua ter vida e luz própria. Os olhos do animal cintilam, tanto sob o sol do dia como sob o luar da noite” (FARO, 1999, p. 88).

Por se tratar de uma carta, a figura feminina vive em um monólogo perturbador que desafia a sanidade da personagem. Ao contar a sua história ao seu psicanalista, a narradora-personagem, Yasmim, presencia uma extrema solidão consigo mesma. O outro, que é o psicanalista, não adentra a narrativa com a posição da fala, não interfere. Dessa forma, permanecem as dúvidas da personagem e a falta de qualquer solução que re-instaure a sua subjetividade:

Ora, o monólogo é na verdade, uma fala enrustida, uma fala que não liberta, mas aprisiona o ser em seu interior. Uma narrativa centrada unicamente no monólogo, destituída da participação do outro, é amarga e angustiante tentativa de libertar a própria essência e colocá-la em consonância com o mundo e mormente, com a humanidade. (FERNANDES, 1992, p. 322).

Com os episódios nada normais que seguem a personagem, esta fica impossibilitada de fazer algo, de se tornar ativa. Não tinha ajuda do marido e dos filhos, pois eles não acreditavam em Yasmim, ou, se tentavam tirar provas para acreditar, algo os impedia. Fica evidente a inexistência da personagem quando subitamente o dragão chinês a proíbe de falar a alguém o que anda acontecendo com ela “se eu abrir a boca e falar as palavras, contando o que vem acontecendo, ele aspirará meu cérebro com seu hálito azulado e retirará de mim a memória e a razão, de forma sem retorno” (FARO, 1999, p. 74). Quando se perde a linguagem, também se perde a identidade.

Yasmim ainda ressalta que “emocionalmente” tudo vai bem com ela, consegue trabalhar no escritório de arquitetura, lida com as pessoas, dirige o carro, tudo normalmente. No entanto, segundo ela, por estar consciente, as coisas imagináveis têm uma facilidade de inserir-se na realidade, o que a faz corroer-se de medo. São tais as características da narrativa fantástica. Estes pontos nos fazem hesitar juntamente com a personagem e querer confirmar se o dragão estaria saindo do vaso de porcelana e atormentando a coitada ou se não passaria de sonhos, como ela mesma relata no começo da carta, por estar impressionada com a figura e sempre a vendo. Essa hesitação

mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade (RODRIGUES, 1988, p. 11).

Conforme os fatos apresentados nesta análise, fica evidente que a figura feminina perde a sua identidade à medida que não consegue uma solução ou explicação para as ocorrências sobrenaturais ligadas ao Dragão Chinês. A única forma de conseguir alguma solução é mediante a carta escrita para seu psicanalista para que este possa tentar ajudá-la. As relações de poder ficam evidentes nesta escala: paciente (a figura feminina) e psicanalista (figura masculina), em que a mulher, no caso a personagem principal, depende esperançosamente de uma necessidade de orientação, de ser ajudada por alguém e só resta o seu psicanalista. Dessa forma, também fica em sujeição à posição masculina.

5. Considerações finais

Diante do que foi exposto sobre os contos analisados, percebe-se que a construção da identidade feminina em meio a um ambiente patriarcal pode tanto significar submissão quanto ruptura. Os enredos permeiam uma junção do simbólico com o sobrenatural, em que as personagens se deparam com mistérios e fatos inexplicáveis. Há nos contos riqueza de culturas e valores da região goiana, com personagens peculiares, metáforas e perplexidades. Augusta Faro comenta essa questão na entrevista concedida¹, dizendo: “Sempre fui muito observadora, as personagens remontam ao meu tempo de adolescência e vida adulta. Embora ficção totalmente, eu mentalizava pessoas que conheci que eram um pouco diferentes do comum”.

A estrutura dos contos é bem fundamentada em uma sociedade patriarcal, em que a dominação masculina exerce o seu poder e a mulher, por vezes, rejeita ser subordinada. No entanto, algumas personagens acabam perdendo a sua identidade e existência, sem capacidade de se posicionar perante a coletividade. É perceptível também a forte representação da figura feminina diante da base familiar. Outro ponto importante a se destacar é que, por ser uma obra de narrativa fantástica, a cada situação surreal destinada às personagens, sem ter como se tornar um sujeito ativo diante dos acontecimentos estranhos que as rodeavam, estas se viam em função ao outro, ou seja, eram submissas e enraizadas à figura masculina e a uma sociedade patriarcal.

Cada conto traz em si um universo ficcional feminino cheio de símbolos. Augusta Faro salienta na entrevista que, ao certo, não se sabe por que escreveu contos em que as mulheres fossem as protagonistas. Mas para ela, este universo feminino é mais rico que o masculino e por isso, segundo a mesma, dá para “extrair mais elementos”. Houve também passagens em dois contos, “As sereias” e “As flores”, em que se observa certo declínio patriarcal. Ambas as personagens, em um primeiro instante, não se encontravam em sujeição. Ousaram tornar-se sujeitos ativos, mas logo, em um segundo instante, caíram em sujeição ao outro.

Sobre a condição da mulher na literatura, tanto brasileira como goiana, Augusta Faro também comenta que “está crescendo, mas poderia estar melhor, pois os incentivos vieram há pouco tempo tais como Leis de Incentivo, Leis Culturais, etc. Antes as

¹ Entrevista concedida por telefone e por e-mail pela autora à pesquisadora sobre o processo de escrita do livro *A friagem*.

escritoras eram muito isoladas dos grandes centros e faltava divulgação em tudo. Apesar disso, na literatura goiana tivemos grandes escritoras e segue agora a nova geração". A análise dos contos, juntamente com a perspectiva teórica sobre gênero e a condição feminina na literatura, foi uma forma de visionar a condição da mulher ao longo do tempo. Além do mais, este trabalho expressa o intuito de contribuir para o (re)conhecimento de Augusta Faro, escritora nascida na cidade de Goiânia, que integra a literatura goiana.

6. Referências

ARAUJO, Adriana Lopes de. *Construção de personagens femininas em Solidão Calcinada, de Bárbara Lia*. X SEL – Seminário de Estudos Literários: UNESP – Campus de Assis, 2012, p. 1-11.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos, in: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se*: Florianópolis: Ed. Mulheres/ Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

DUARTE, Constância Lima. Literatura Feminina e Crítica Literária, in: GAZOLLA, A.L. *A Mulher na Literatura*. Belo Horizonte: Anpoll (UFMG), 1990.

FARO, Augusta. *A friagem*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Cerne, 1992.

NICHOLSON, Linda. *Revistas de Estudos Feministas*. Vol. 8, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Denise Lima Gomes da. *As amarguras de Gertrudes: a representação do feminino no conto de Augusta Faro*. Disponível em:

<<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/13%20%AS%20AMARGURAS.pdf>>.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil, in: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Poe e Boccaccio: a peste no contexto romântico e humanista

Edilene Ferreira Famos

Graduada em Letras pelo UNIPAM,
com pós-graduação em Filosofia pela mesma instituição.
e-mail: eddileneramos@yahoo.com.br



*“Há no coração dos mais levianos fibras
que não podem ser tocadas sem emoção.”*
Edgar Allan Poe

Resumo: o presente artigo tem como propósito uma breve discussão dos elementos estruturais do conto “A Máscara da Morte Rubra”, de Edgar Allan Poe, e da crítica à mudança dos costumes existente na introdução do *Decameron*, de Boccaccio. O estudo partirá da retomada do contexto histórico do Romantismo, evidenciando suas principais características e a influência que tiveram na obra de Poe, seguido do relato biográfico da sua vida e da obra, tomando como base o conto de Poe, considerando-se o contexto histórico em que está inserido. Posteriormente, a obra *Decameron* será contemplada de forma ampla, tendo em conta apenas a contextualização e a abordagem humanista feita pelo autor na referida introdução, em que ele faz uma descrição da peste-cenário de sua narrativa. Em seguida, os aspectos gerais das duas obras serão comparados, para que assim se possa alcançar o objetivo da pesquisa.

Palavras-chave: peste negra; romantismo inglês; Humanismo.

Abstract: The present papers aims at discussing the structural elements of the short-story “The Masque of the red Death”, by Edgar Allan Poe, and of the critic to the changes of existing customs in the Prologue of *Decameron*, by Boccaccio. The study will initially consider the revival of the historical context of Romanticism, evidencing its main characteristics and the influence they brought to Poe’s work, followed by a report on his life and works, taking into consideration Poe’s short-story and the historical context in which it is inserted. Then, the *Decameron* will be amply contemplated, also with the consideration of the historical context and the humanistic approach of the author in the mentioned Prologue, in which he describes the Black Death and the scenery of his narrative. Finally, the general aspects of both works will be compared, so as to achieve the objectives of the research.

Keywords: Black death; British romanticism; Humanism.

1. Considerações iniciais

1.1. O Romantismo

As transformações econômicas e políticas, ocorridas na primeira metade do século XIX, na Europa, tornaram a burguesia exigente e desejosa de que as artes manifestassem os projetos de liberdade advindos principalmente da Revolução Francesa, em 1789. O Romantismo surgiu como reação às formalidades clássicas, difundindo-se até as Américas, tendo em mente que esse estilo quis ignorar a racionalidade, buscando sentir o mundo em vez de compreendê-lo. Esse novo estilo de arte deu ao artista o caráter de subjetividade, revelando assim grande embate entre o “eu” e o mundo.

O homem romântico, fosse ele de onde fosse, expressou sua insatisfação com os valores burgueses e os estereótipos construídos até então. Na literatura, a inconformidade do homem com o mundo é refletida num personagem *outsider*, que tem sempre um fim trágico como alívio para as dores do desajuste com o mecanicismo com o qual não consegue se adequar.

O cerne do Romantismo é traçar, através da subjetividade, um referencial de emoção que é universal, identificando nesse universo a incompletude e a fragilidade humana. O principal valor romântico passa a ser o indivíduo, o sujeito que busca a imaginação, a alma, seus ímpetos e o amor como princípio essencial. A visão do amor como extensão da vida se projeta para espaços longínquos. A Idade Média, a infância e a terra natal são vistas como espaços misteriosos e transcendentais, por estarem longe da realidade.

O indivíduo *outsider* é marginalizado, no sentido de não se incluir nos moldes típicos de sua época, sendo este um momento ao qual ele não se adapta, tornando-se, a exemplo de *Manfred*, da poesia romântica, de Lord Byron (1788-1824). O personagem Manfred, do poema homônimo, é um indivíduo aquém das leis sociais.

A arte literária romântica é carregada de pessimismo, inconformidade, sentimentos acima de quaisquer razões. Tal manifestação leva os romancistas a criarem alguns desdobramentos para configurarem emoção em suas obras, além do sentimento de liberdade, como os romances nacionalistas, historicistas e góticos.

1.2. Romantismo norte-americano

O Romantismo nos Estados Unidos foi fortemente marcado pelo sentimento nacionalista de independência política. O puritanismo tinha em si elementos românticos, tendo em vista que os puritanos vieram para a América com ideais utópicos de “construção de um novo mundo”. Esse discurso messiânico se configurava na ideia de que o povo puritano tinha a missão de impor sua doutrina teológico-política e capitalista.

No século XVII, durante a “criação” dos Estados Unidos, uma parte dos refugiados da Inglaterra, por conflitos ético-religiosos, formaram cinco colônias provincianas (Nova Inglaterra), que definiram a cultura americana. Essa nova cultura era burguesa, democrática, extremista e conservadora. Os puritanos eram também progressistas e modernos. A tradição americana se concentrou nessa Nova Inglaterra; em pouco tem-

po, as treze colônias, já formadas, tornaram-se independentes. O sentimento de independência passou a fazer parte das concepções da nação que surgia; tal sentimento fortaleceu a burguesia, concomitantemente com outros fatos notórios que mudaram os rumos do comportamento social em todo o mundo. A visão de mundo dos Estados Unidos é concernente com as concepções puritanas, burguesas e capitalistas. Nos Estados Unidos, como em todo o Romantismo universal, há uma crítica à civilização burguesa. É nesse contexto que surgiram os primeiros românticos naquele país. A idéia de ordem e punição era o que determinava os comportamentos, e o Romantismo é a manifestação do desapego aos valores hipócritas da racionalidade burguesa; em contrapartida à incompletude humana, deveria ser exposta como crítica às vanglórias e conquistas no campo capitalista em que se fundava a sociedade puritana do século XVIII.

Dentre os desdobramentos do Romantismo norte-americano, há o Romantismo gótico, inspirado no byronismo, em que a face do medo, do espanto do homem diante do mundo é apresentada a uma sociedade que se moderniza e começa a se ver autossuficiente. Esse estilo se ambienta em cenários misteriosos e atmosferas soturnas. O apelo ao sobrenatural é uma recusa ao racional. A incapacidade de explicação dos fatos sobre-humanos, o transcendentalismo, a busca do místico tornam o gótico uma ramificação romântica.

2. Edgar Allan Poe, o criador do gótico norte-americano

Edgar Allan Poe nasceu no dia 19 de janeiro de 1809, em Boston. Aos dois anos ficou órfão e foi adotado pela família Allan, porém nunca fora reconhecido legalmente por John Allan e sua mulher. Apesar de não vir de um lar puritano, Poe recebeu a educação clássica e ganhou conhecimentos diversos na Inglaterra e na Escócia. Sempre problemático com relação às normas, e com o pai adotivo, com quem nunca se entendeu, Poe se endividou, viciou-se em bebidas e jogos. Deixou a casa dos pais, depois de sérios desentendimentos com John. Alistou-se no exército e, em pouco tempo, foi expulso da instituição por não cumprimento de ordens.

Toda a sua poesia reflete as relações conflituosas que viveu. Até 1833, publicou três livros de poemas e ganhou prêmios literários. Trabalhou como redator em uma revista literária, conferindo prestígio à revista, como crítico editor, mas foi demitido por causa da bebida. Em 1836 casou-se, mas permaneceu em desequilíbrio por abuso de álcool e sobreviveu com pequenos serviços editoriais. Apesar de criativo e original, Poe teve uma vida conturbada, conflituosa. A esposa morreu jovem, e ele entregou-se ao vício, morrendo em 7 de outubro de 1849.

Poe conseguiu criticar sutilmente sua geração. Sua obra é voltada para o que há de introspectivo no homem. Segundo Spiller (1955), no contexto de Poe havia a expressão do anseio universal do homem por tudo que é irrealizável e irrealizado. Poe parecia descrever a conturbação e violência da vida interior à vida que o rodeava. O desequilíbrio da sua vida era refletido em uma poesia bem construída e densa, como explica Spiller:

Sua sensibilidade musical, sua idealização da mulher, seus esforços por tornar críveis os fenômenos sobrenaturais, todos esses traços da personalidade artística de Poe originam-se na poesia lírica, da prosa ornada e da tragédia romântica do período shakespeariano. (SPILLER, 1955, p. 71)

Poe demonstrou uma preocupação importante com a estética e os valores da arte. As defesas de Poe ficam claras no conto “O retrato oval”, em que ele remonta o anseio do artista em representar fielmente a realidade. Para Poe, a arte não tem que ser a cópia da realidade; a beleza da realidade é fadada à morte, é transitória. Segundo o próprio Poe, em seu ensaio *O princípio poético*, o poeta deve criar por amor ao que representa o belo e não por recriação da realidade. De acordo com o próprio autor, a poesia deveria ter vínculo apenas com o gosto, a expressão do que é belo, que emociona e não com a realidade em si. Sua concepção da relação da arte e da realidade fica implícita no trecho do conto “O retrato oval”, como se pode observar a seguir:

Como obra de arte, não se podia encontrar nada de mais admirável do que a pintura em si. Mas pode ser que não fosse nem a execução da obra nem a beleza daquele semblante juvenil o que me impressionou tão súbita e fortemente. (...) Tinha adivinhado que o encantamento da pintura era uma expressão vital, absolutamente adequada à própria vida (POE, 2001, p. 255-256).

2.1. A excelência dos contos de mistério de Poe

Embora Poe tenha lidado com a temática amorosa em alguns contos, o amor é exacerbado em seus poemas. O autor resguardou a figura feminina de sua poesia, não como elemento sensual e erotizado, mas como etérea, quase sobrenatural. O autor preferiu, para os contos, o uso da lógica, do raciocínio; é o sentimento macabro, subversivo, mas consciente, em que o algoz se situa e se protege, constituindo assim personagens mais humanos que fantasmagóricos.

O autor produz o efeito do terror, e são esses elementos estranhos e sobrenaturais, porém passíveis de realização, os causadores do medo: a escolha dos cenários, dos nomes e o próprio tom melancólico e soturno provocam certa angústia, atingindo, pois, o equilíbrio entre a criação e o belo.

Poe entendeu que a maior emoção humana é o medo, partindo então para a busca do sobrenatural, do horror, da impotência do homem diante da morte. O termo subconsciente, e o estudo do estado de espírito são objetos anteriores à ótica da psicologia freudiana; por esse motivo, o autor se baseou na frenologia e outras pseudociências de sua época para compor sua obra. O sentimento de culpa, enquanto razão para o descontrole, aparece em alguns contos como uma fronteira a ser ultrapassada. É o que se pode ver no conto “O barril de amontillado”, em que o personagem, de sobrenome Montresor, calcula friamente uma vingança, mas a concebe de forma que não seja punido: “Eu devia não só punir, mas punir com impunidade. Não se desagrava uma injúria quando o castigo recai sobre o desagravante” (POE, 2001, p.365)

O mesmo sentimento de raciocínio lógico para calcular um ato atroz é evidente em outro conto de Poe, “O coração denunciador”; porém neste último, a culpa não é dissolvida pela razão; a consciência, ali chamada “coração,” denuncia a culpa do assassino: *Deveríeis ter visto como procedi cautamente! Com que prudência... com que previsão... com que dissimulação lancei mãos à obra.* (POE, 2001, p. 288) A culpa do assassino torna-se um peso insuportável para ele, parecendo fazer lembrar que o homem é frágil até quando domina toda a razão, frieza e lógica: *Eu falava com mais desenfreado, para dominar a sensação; ela, porém, continuava e aumentava sua perceptibilidade...* (POE, 2001, 292)

Diferentemente do sobrenatural tratado no estilo gótico, Poe se vale do fantástico mantendo um elo entre o irracional e o racional, inaugurando assim a literatura policial, os contos de mistério e horror. Há a presença de elementos misteriosos, pistas e suspense. Para Poe; a narrativa deve se dar pelo raciocínio lógico, originalmente. Ao aderir ao *romanoir*, romance de elementos sobrenaturais, ou de aventuras fantásticas, o autor deu ao estilo, já conhecido popularmente, *status* de literatura, ou segundo Oscar Mendes, tradutor e organizador da coletânea de textos de Poe em português, “dignidade intelectual, (...) traçando as regras gerais dos princípios que ainda vigoram e poucas inovações receberam”.

3. “A máscara da morte rubra”

A narrativa se passa em um cenário assolado pela peste, o que gera uma tensão pelo medo da morte. O príncipe Próspero retira-se, com mil conhecidos, jovens e são, para uma de suas “abadias fortificadas”, para fugirem da peste devastadora, chamada Morte Rubra.

Ao fim de alguns meses, em um grande baile de máscaras, aparece um intruso, mascarado com os efeitos da doença. O fato de a propriedade estar fortemente protegida para manter a salvo todos os convidados e alguém conseguir burlar a proteção e se fantasiar dessa mesma morte foi considerado uma afronta ao príncipe, o qual decide que o invasor deve ser expulso. Todos sentem incrível terror e medo. Ao tocar o ser, o príncipe cai morto, e as pessoas percebem que não há um humano por debaixo das mortalhas sujas de sangue do inesperado convidado; percebem, então, que se trata da própria Morte Rubra.

Todos são dizimados; inertes e impotentes diante da morte, são abatidos frente à fragilidade humana.

Nesse conto, Poe, como princípio romântico, faz uma dura crítica à civilização burguesa. O homem, aqui exposto pelo autor, não se vê subjugado às leis da natureza, mas é surpreendido pela sua impotência diante da morte. A lógica tecnocrata não eleva o humano, já que uma doença dizima a todos, até mesmo os mais protegidos, seletos e jovens. O autor cria sua história fantástica em um cenário medieval; a separação ou eleição dos mil amigos do príncipe Próspero pode remeter à divisão de classe, ao elitismo burguês, próprio da sociedade capitalista moderna. Apesar de engendrar meios para se livrar da morte, enquanto o resto da população sofre os horrores da doença, o grupo que se reclusa está, da mesma forma, sujeito a ela, estando, assim, completamen-

te vulnerável, como todos os outros seres humanos. Ironicamente, o autor escolhe o nome do príncipe, já que ele não é próspero e sim um desafortunado e sucumbe facilmente à morte.

O cenário é carregado de terror, um castelo medieval, tipicamente romântico; além da ambientação lúgubre, há muitos outros elementos que compõem uma narrativa gótica. Dos sete salões, o último era negro com luminosidade escarlate, como a peste. Este era, de certa forma, evitado, já que aproximava as pessoas da lembrança daquilo que elas evitavam, a Morte Rubra.

Na sala negra, porém, o efeito do clarão que raiava sobre as negras cortinas, através das vidraças tintas de sangue, era extremamente lívido e dava uma aparência tão estranha às fisionomias dos que entravam que poucos eram os bastante ousados para nela penetrar” (POE, 2001, p. 283)

No fato de o príncipe se refugiar em sua sofisticada abadia, enquanto “seus domínios se viram despovoados da metade dos habitantes”, Poe remete seus personagens ao escape, à fuga à realidade. Assim ele faz uma metáfora perfeita da necessidade de escape, não apenas da peste, mas da dor daquele mundo, um cenário e uma situação imaginados para dar vazão à consciência romântica do seu criador. Exemplos da fuga estão em outros mitos de transgressão, como em *Manfred*, de Byron, e *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Outro componente rico em sentido é o relógio de pêndulo, que, quando tocava, macabramente, todos paravam e refletiam perturbados. Todos se sentiam aterrorizados e lívidos, em “*confuso devaneio ou meditação*”. Nesse sentido, o autor propõe uma reflexão acerca da efemeridade da vida. O tempo que não para, que não pertence ao homem, que desvenda ao homem a inexorabilidade da própria vida, submetendo todos à fugacidade.

Enquanto o ponteiro dos minutos concluía o circuito do mostrador e a hora ia soar, emanava dos pulmões de bronze do relógio um som claro, elevado, agudo e excessivamente musical, mas tão enfático e característico que, de hora em hora, os músicos da orquestra viam-se forçados a parar por instantes a execução da música para ouvir-lhe o som; e dessa forma, obrigatoriamente, cessavam os dançarinos suas evoluções e toda a legria companhia sentia-se por instantes, perturbada. E enquanto os carrilhões do relógio ainda soavam, observava-se que os mais alegres tornavam-se pálidos e os mais idosos e serenos passavam as mãos pela fronte, como se em confuso devaneio ou meditação (POE, 2001, p. 283-284).

Depois de meses, o príncipe oferece um baile de máscaras e, à meia-noite, um intruso aparece vestido de mortalhas sujas de sangue, como a representação da própria peste e seus efeitos, o ar sobrenatural que da figura emana perturba a todos, deixando-os paralisados pelo horror. O visitante parecia real, mas possuía muito de fantástico e horrendo, bem ao estilo de Poe, um fantástico cogitado conscientemente. Considerando

tal representação uma afronta, o príncipe tenta agarrar o ignóbil visitante, mas cai morto imediatamente. Seus convidados, ao se certificarem de que não se trata de um humano fantasiado, e sim da própria Morte Rubra, caem todos desfalecidos, um a um.

E foi então que reconheceram estar ali presente a Morte Rubra. Ali penetrara, como m ladrão noturno, e um a um, foram tombando os foliões, nos salões da orgia, orvalhados de sangue, morrendo na mesma posição desesperada de sua queda. E a vida do relógio de ébano se extinguiu com a do último dos foliões. E as chamas das trípodas expiraram. E o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da Morte Rubra dominou tudo (POE, 2001, p. 287).

A crítica tecida por Poe é finamente ornada e toda ela se resume nas últimas linhas do conto. “E o ilimitado poder da Treva [...] dominou tudo”, o homem acaba dominado, vencido e arruinado, visão romântica pessimista de Poe, ou seja, o homem é frágil, seu tempo é fugaz e suas forças e domínios são ilusórios; independente da tecnologia e dos conhecimentos, ele não é capaz de dominar a natureza nem assegurar a própria vida.

4. Intertextualidade entre o conto de Poe e o Decameron, de Boccaccio

Giovanni Boccaccio nasceu em Certaldo, próximo a Florença, no ano de 1313. Não seguindo nem profissão de mercador, como a família, nem de Direito, dedicou-se às artes literárias. Com grandes experiências de vida, pôde observar e criticar a sociedade a que pertencia.

A obra, aqui brevemente visitada, é o *Decameron*, livro de novelas com cem histórias recontadas por Boccaccio, que as colheu de várias partes da Itália. Nesse sentido, Esther de Lemos, no prefácio da tradução em português de *Novelas do Decameron* (1971), discorre sobre as inovações de Boccaccio:

Toda essa matéria foi, dizíamos reassumida, e por assim dizer recriada por Boccaccio, por obra de uma arte de dizer que é ao mesmo tempo contida e vibrante, culta e vivíssima, umas vezes crua até o plebeísmo e à obscenidade, outras dedicada, discreta e nobre (LEMOS, 1971, p. 9)

Boccaccio se apropriou do contexto do século XIV marcado pela miséria e principalmente pela Peste Negra. Ele imaginou dez jovens que se retiraram da cidade, fugindo da doença e também da desolação e da dor. Poe usa, em seu conto “A máscara da Morte Rubra”, os mesmos artifícios, pessoas que fogem de uma situação real e ameaçadora; a razão da evasão, nas duas obras, é a mesma; o desfecho, sustentado pela visão de mundo de cada autor, é o que as separa.

Os dez jovens de Boccaccio são eleitos rei ou rainha, um por dia, distraindo sua

“corte”, exatamente como o príncipe Próspero, com música, poesia e histórias.

A peste retratada por Boccaccio na introdução de seu livro se refere à queda de valores morais, representando uma metáfora da degradação do homem do seu tempo, uma sociedade perniciosa e com concepções de esperteza e egoísmo. Já Poe critica uma sociedade tecnocrata, audaciosa; esta é a metáfora da peste para Poe, um mundo corrompido por valores racionais, burgueses e capitalistas; é esse mundo que o autor critica.

Boccaccio coloca em sua criação a aceitação da fatalidade humana, mas conclui sua história de forma que o bem está presente no homem. Apesar de as histórias contadas formarem um belíssimo mosaico da sociedade da época, o fim dos contadores, que não é trágico, eleva o homem à condição que o sobrepõe à morte; eles fogem e não são alcançados por ela. Boccaccio faz um coroamento do ser humano, com uma visão estritamente humanista, deixando a grande lição de que, embora haja muitos vícios, as virtudes humanas são capazes de superar o mundo vicioso que diminui o homem; a morte não o dizima. Ele percorre todos os sentimentos humanos, todas as condições e perversões, mas enfatiza em todas elas a inteligência e a esperteza. O autor permeia situações viciosas e degradantes. Segundo Lemos,

[...] embora não deixando de exaltar e encarecer o bem que surge por acréscimo; com uma inequívoca adesão, muito íntima, a tudo que é espírito, graça vital, inteligência, engenho, mesmo quando posto a serviço de um objetivo menos digno; com uma indulgência declarada perante o ímpeto, a alegria dos sentidos, a entrega sem peias à paixão amorosa, aliada não raro ao pendor para surpreender os aspectos burlescos, paradoxais, caricaturais da vida, dos homens e das instituições (LEMOS, 1971, p. 10)

Boccaccio sugere assim, a reconstrução humana com valores de virtude. A inteligência e racionalidade humanas são o cerne da celebração do autor, e ele faz isso em tom festivo, apesar de mostrar uma face um tanto corrompida daquela civilização.

Diante do exposto, em *Decameron*, Boccaccio fecha uma história dentro dos preceitos humanistas, colocando o homem como superior à morte, vencendo-a pelas virtudes, enquanto Poe, cinco séculos depois, define o homem em direcionamento contrário, mostrando o mesmo homem vencido pela morte. O tom usado por Poe é todo de crítica à sociedade mecanizada, hipócrita e “desumana”. Boccaccio mostra vícios, mas exalta as virtudes, dá a elas maior ênfase. O homem, para Poe, é totalmente dizimado, embora dotado de conhecimentos e grande desenvoltura, sob a perspectiva pessimista romântica do século XIX.

Boccaccio considerou necessário descrever a sociedade de Florença do século XIV; a Peste Negra e a retirada da comitiva de jovens eram, então, uma metáfora *da escadada social ou espiritual*, de acordo com Nepomuceno (2008, p. 100). Para Poe, a doença, em “A Máscara da Morte Rubra”, representa a ameaça, o sobrenatural a que o homem está subordinado. Em Boccaccio, a discrepância com Poe está na visão humanista de que o homem, através das virtudes ou após a reflexão, é capaz de tornar uma sociedade caótica em uma sociedade virtuosa. Como humanista, que se adianta à reflexão do comportamento social, Boccaccio justifica a peste, não com razões místicas, mas como a

decadência de valores morais, sendo esta a raiz da doença. A comitiva que deixa a cidade não o faz com o intuito de fugir da ameaça, mas como um modelo de reconstrução moral. Os jovens são capazes de estar ociosos o bastante para se prenderem à ideia de reformulação do comportamento ideal, já que os costumes daquela época foram corrompidos, principalmente pelos pressupostos burgueses e mercantilistas.

No conto de Poe, a tentativa do príncipe Próspero em se retirar da cidade assolada, protegendo-se do contágio da peste, constitui um desafio à morte. Com o fracasso do intento, Poe deixa claro que o homem é um ser frágil, e nele não há virtudes o bastante que o permite vencer a morte, que passa a representar o ponto de maior fragilidade humana. O autor parece dizer que o materialismo obsessivo do século XIX em nada altera a impotência do homem diante da vida e morte.

5. Considerações finais

Ao longo da pesquisa foi possível perceber que cada autor, a seu modo e de acordo com suas concepções de mundo, criou seus personagens adequando suas ações à realidade da qual faziam parte. Próspero, de Poe, é a imagem do homem romântico do século XIX, que representa a ordem de valores, na qual o ser humano estava se tornando racional, confiante plenamente em suas capacidades. A tentativa de escapar da morte, da dor e da tristeza o leva a evitar esses acontecimentos, fugindo para um lugar em que seria possível uma vida idealizada, mas sua evasão não é possível, pois o tempo é implacável; a morte consegue alcançá-lo. Esse personagem demonstra a fraqueza do homem diante da natureza. Poe faz uma crítica ao excesso de racionalidade humana. O homem dotado de conhecimentos, num ambiente mecanizado e desenvolvido, não é capaz de vencer a fatalidade da vida; está, portanto, sujeito aos desígnios do destino.

Já Boccaccio celebra o homem, suas virtudes e tenta representar a fé humanista, a crença de que a inteligência e as equidades do homem o tornam superior à fugacidade da vida, aos riscos.

Boccaccio propõe a reconstrução ética da condição humana através da reflexão, que leva ao fim dos vícios e da imoralidade que corromperam os costumes. Poe quis mostrar que o homem não pode se sobrepor à fatalidade da vida, não há um escape; ele está sempre submetido à natureza. Nesse sentido, Nepomuceno (2008) afirma:

Edgar Allan Poe, em seu fantástico conto *A máscara da Morte Rubra* (1845), embora recuse o projeto de redenção humana que caracteriza o *Decameron*, também não deixa de atribuir à doença uma espécie de conseqüência dos males da humanidade, já que a peste anda longe para castigar o príncipe que abandonara o seu povo, para buscar os prazeres da corte num palácio próximo. Lendo e relendo a introdução do *Decameron*, é difícil não concluir que seu autor atribui à doença uma dose significativa de malignidade moral, muito embora Boccaccio faça fortes alusões a possibilidades diversas para a origem da doença, como a confluência dos astros ou a ira de Deus (NEPOMUCENO, 2008, p. 102).

O posicionamento de Boccaccio quanto ao sentido da peste representa o rompimento do pensamento medieval com a filosofia humanista, ou uma espécie de punição para o caos social e político a que Florença fora arrastada nas últimas décadas (NEPOMUCENO, 2008, p. 104)

A reflexão abordada neste trabalho se baseou numa leitura da obra de Edgar Allan Poe, precisamente, quanto ao final; a menção à obra de Giovanni Boccaccio foi breve, deixando o assunto para posteriores pesquisas, em que se aprofunde a inesgotável presença de Boccaccio nas letras clássicas. Considera-se, portanto, a comparação das duas literaturas, de Poe e de Boccaccio, apenas sugestão para análises e indagações.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra, in: MENDES, Oscar (org.). *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 47-52.

BOCCACCIO, Giovanni. *Novelas do Decameron*. Tradução de Esther de Lemos, Lisboa: Verbo, 1971.

LEMOS, Esther de. Prefácio, in: *Novelas do Decameron*. Lisboa: Verbo, 1971.

MUTRAN, Munira Hamud. A modernidade nas literaturas de língua inglesa, in: CHIAMPPI, Irlemar (org.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

NEPOMUCENO, Luis André. O *Decameron* e a peste como metáfora. *Revista Alpha*, n. 9, nov. 2008, p. 100-112.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Oscar Mendes (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguillar, S.A., 2001.

_____. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Águia de Ouro, [s.d.].

SPILLER, Robert. *O ciclo da Literatura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

Na parede, o branco, resta: Maura Lopes Cançado e Maria Gabriela Llansol: restante vida e escrita-coisa

Jonas Miguel Pires Samudio

Graduado em Filosofia (2003) e em Teologia (2006). Licenciando em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). O presente trabalho foi desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade.
e-mail: alfjonasss@yahoo.com.br

*A escrita,
vê-la escrever-se lucidamente,
é o fundamento deste real*
Maria Gabriela Llansol

Resumo: A pergunta para a origem da escrita e, por conseguinte, para sua destinação, guia grande parte da crítica literária. Com várias respostas, há a reflexão que, aproximando-se da psicanálise de orientação lacaniana, compreende a escrita como apresentação, ou criação, como o véu mais próximo do *real*. Objetivamos, com Maura Lopes Cançado e Maria Gabriela Llansol, refletir sobre a escrita como matéria e forma do viver, como o elemento mais próximo do real e, portanto, longe das noções de representação e de metáfora. Para tanto, colocaremos-nos próximos à relação psicanálise-literatura, conforme Lúcia Castello Branco, e à noção de escrita de Maurice Blanchot, procurando como, a partir do resto – do desejo e das coisas –, constrói-se uma escrita da restante vida que realiza o ato de escrever como proposição de humano.

Palavras-chave: Restante vida. Escrita. Maura Lopes Cançado. Maria Gabriela Llansol

Resumen: La cuestión del origen de la escritura y por lo tanto de su destino, guían gran parte de la crítica literaria. Con respuestas múltiples, hay la propuesta del psicoanálisis lacaniana, que entiende la escritura como una presentación o creación, como el velo más próximo del *real*. Nuestro objetivo, con Maura Lopes Cançado y Maria Gabriela Llansol, pretende reflejar la escritura como una forma de materia viva y, como el elemento más cercano a lo real, lejos de las nociones de representación y metáfora. Por lo tanto, estaremos próximos de las reflexiones de Lúcia Castello Branco y Maurice Blanchot, que comprenden que la escrita construye la *restante vida* como proposición de ser humano.

Palabras-clave: Restante vida. Escrita. Maura Lopes Cançado. Maria Gabriela Llansol.

Era uma vez um animal chamado escrita, ou, como se dá a costura da pele do animal chamado escrita.

A matéria selvagem da escrita, em busca da restante vida, refere-se a uma tentativa de se observar a lucidez do desenrolar-se das letras sobre o papel, de como é possível que do caos circundante – de dor, de loucura, de lixo, de palavras esvaziadas – chegue-se ao lugar habitado por aquilo que, de cada vida, resta escrito, a vida escrita:

a vida escrita é a vida que se escreve, mesmo que não se saiba. Como a lesma que deixa uma gosma viscosa em seu caminho. Como a lágrima que fala em seu silêncio de dor ou alegria. Ou o rápido traço no ar que faz o pássaro, da gaiola ao galho, ao ar que se risca com sua fuga, no movimento-escrita reto ou sinuoso, como letras que se encaminham e se ligam (BRANDÃO, 2006, p.23).

Dessa palavra inicial, pensamos que é possível um texto que se construa a partir das bordas da letra, tal como uma poça de água esvaziada, da qual permanece apenas a forma e a memória de que, antes, havia, ali, a água. Do mesmo modo, uma colcha de pedaços de tecido expurgados, ladrilhos jogados no monturo, pedaços de coisas, coisas em pedaços, postos no fora e transformados, ou melhor, que se tornam palavras pelo esvaziamento daquilo que, nelas, não é fixo, seus significados.

Sair das coisas, chegar às palavras, à palavra que é, ela e só, coisa.

Escrever se parece, pois, com acessar uma materialidade reafirmada tanto pelo gesto escritural, quanto pelo de leitura, como afirma Maurice Blanchot (2011), dizendo que o autor

[...] precisa de formas raras, figuras excepcionais, palavras que, por serem novas, para ele não são palavras. No final, trata-se de uma linguagem reduzida à sua face interior, permeável e indizível, nova e como que inocente. Porém o que um autor escreve é lido pelo leitor. Ora, esse leitor, além de não sofrer a ilusão do autor que pensava tratar-se apenas de um pensamento sem palavras, sofre a ilusão contrária, a de uma linguagem com superabundância de palavras e quase sem pensamento: ele vê apenas palavras insólitas que o embarçam (p. 54).

Lemos, assim, a costura que se faz com linguagem – imagens, sons, sentidos, matéria dura –, nesse tecido que, por vezes, abandonando a cor, a textura, a qualidade de utensílio, é atravessado pela traça, fazendo-se furo, buraco, materialidade esvaziada e, nesse instante, capaz de ser um fino lençol de retalhos que, em paradoxo, cobre e revela o vazio sobre o qual se assenta o desejo de escrita: o vazio vivido, o vazio escrito, o vazio lido, um mistério de letras, diria Blanchot (2011, p. 63), quando “o lado material da linguagem se torna uma porção independente da linguagem, como o é uma palavra”, em que há indicação e abertura ao texto - “o termo ‘indica’ [e] não dizendo nada, não escondendo nada, abre o espaço, abre-o a quem se abre a essa vinda” (BLANCHOT, 2003, p. 20) –, por vir e vinda constantemente anunciados, quase nunca realizados, por que promessa perene de escrita – “Ela *indica* o futuro, por que não fala ainda, lingua-

gem do futuro na medida em que é ela própria como uma linguagem futura, que sempre se antecipa, não tendo o seu sentido e a sua legitimidade senão diante de si, quer dizer, fundamentalmente injustificada” (p. 21).

Partimos dos sentidos, que injustificam as palavras, e chegamos ao corpo selvagem próprio da escrita. Antes de prosseguirmos, anunciamos os passos deste texto – também ele restos e fragmentos, de pensamentos e de imagens – que se seguem: do diário louco de Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus* (1992) adentramos o texto sem fronteiras de Maria Gabriela Llansol, para, por fim, tendo chegado ao fora, ver que

um grande crepúsculo inundava a escrita, e todos os factos e conhecimentos se inscreviam num contexto de máxima originalidade;
eram derrubados,
tritutados,
nem o direito, nem o avesso existiam (LLANSOL, 2001, p. 44).

Apenas, e só, a escrita, e a vida que, nela, ganha traços singulares sobre o papel.

O nó da vida que se tece e se destece, articula-se com uma memória dos escombros, do resto – “a literatura é uma acomodação de restos”, afirma contundentemente Lacan (2003, p. 16) – chegando à possibilidade de uma restante vida, da qual o pobre vagabundo é a figura mutante, como sublinha José Augusto Mourão no posfácio ao livro *A Restante Vida* (2001), de Maria Gabriela Llansol.

Para chegar à matéria da escrita há que se partir, pois, daquilo que resta no texto, as palavras, ainda que estas se mostrem em sua face de coisa fragmentária, não-toda, litoral da experiência; pois, com Lacan (2003, p.21-22), sabemos que “é preciso um embalo que só consegue quem se desliga de seja lá o que for que o traça. Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante”, a borda exerce seu fascínio atrativo – o jogo ao redor do poço, na imagem llansoliana – sobre quem escreve e sobre quem lê.

De restos litorâneos, parece entender Maura Lopes Cançado, a sofredora do ver, em seu *Hospício é Deus* (1992), vida e obra maleáveis, “como o que não está de todo feito” (p.38), onde *loucura* não é resposta, sequer pergunta (CASTELLO BRANCO, 1989, p. 157), é palavra ainda antes de haverem palavras, e, nestas, encontra um lugar de concretude

O pior eram as noites. A tarde começava minha angústia. E a noite me encontrava, pequena e branca de olhos escuros, ardentes, um pedaço trêmulo de medo cintilando pela casa imensa, onde os lampiões iluminavam um pouco de cada aposento, deixando indefinido o espaço entre a luz e o escuro. [...] Deslizava atenta, calada, profundamente séria, à espera. Então ansiava ardente por crescer, viver um pouco cega e surda como as pessoas grandes [...]. Elas, limpas e sem mistério. Eu as olhava do meu mundo, às vezes sua inocência era tão pungente, que talvez desejasse gritar-lhes, alertá-las para o perigo. Como? Se eu era ainda completamente sem palavras. [...] Que perigo para ser expresso em palavras? (CANÇADO, 1992, p.17).

Depois, vendo-se já na altura de escritora e interna do Hospício Pedro II, intensificam-se os gestos daquela que, na infância, procurava pelas pedrinhas mudas do terreiro, para, em vão, comunicar-se (p. 19), como se não houvesse limite entre a memória que deseja comunicar-se e a concretude das pedras mudas, espalhadas, jogadas no quintal da casa da infância, mas sempre presentes pelo texto que, agora, as evoca.

Nesse movimento de escrita realizadora de um amálgama entre a linguagem e a coisa – “os significantes se põem a falar, a cantar sozinhos”, afirma Lacan a respeito da psicose (citado por CASTELLO BRANCO, 2000, p. 29) – parece que a escrita aproxima-se de um anonimato progressivo, “um momento de anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face a face no fundo da obscuridade. E, com isso, a literatura exige jogar seu jogo sem o homem que a formou. Agora a literatura dispensa o escritor” (BLANCHOT, 2011, p. 336). O sujeito que escreve, assim, perdendo seu nome, faz-se fragmento de palavras preso àquilo que o veste, pedaços soltos de linguagem, restos de escrita separados do corpo; como diz Maura Lopes Cançado (1992),

gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite em nossas camas, somos contadas como se deve fazer com os criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo.

Sou um número a mais. um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando faço, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo [...]. A inutilidade do meu falar constante. Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, se crese seria bonito. Não creio, e tenho o Nada – e o Hospício (p. 55).

Paradoxalmente, se “as coisas perdidas ou inalcançadas foram as únicas que possui” (p. 25), talvez o movimento da escrita é quem traz a mensagem para quem se faz anônimo a si mesmo, anônimos, aqueles que nada sabem (p. 31-32), pois

estou de novo aqui, e isto é – Por que não dizer? Dói. Será por isso que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é esse branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, por que Hospício é deus (CANÇADO, 1992, p. 28).

Para Maura Lopes Cançado resta um papel a desempenhar e em que escrever uma matéria bruta, como afirmaria Maurice Blanchot, “tudo o que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro” (2011, p. 336). Resta-lhe, pois, o papel que acolhe o silêncio, um silêncio que é uma fenda – “A ruptura, a fenda, o traço de abertura faz surgir a

ausência – como o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio”, nas palavras de Jacques Lacan (2008, p. 33) – uma fenda na palavra que, a partir de então, está fundida ao vazio da vida, como seu resto. A respeito dessa palavra vazia, diz-nos Maura Lopes Cançado:

sei agora o que significa tudo isso: Esquizofrenia. É uma palavra, mas encerra um inferno e estou nesse inferno. Ou não é inferno? Sinto-me até calma e lúcida, como se o futuro fosse longa estrada – tranquila, calada e só. Não respondo por mim. Jamais respondo, embora ignorando. Viver esquizofrenicamente, me parece viver também; apenas esquizofrenicamente. A cada um seu papel (1992, p. 149).

Da restante vida de Maura Lopes Cançado, essa palavra que recebemos, o hospício que é deus, em que as palavras são anônimas, sublinhamos a escrita como um gesto de escoamento – “a escrita é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante”, explicita Lacan (2003, p.22) – um gesto, tão só e simples, pois “talvez a escrita tenha sido sempre a causa, e não o efeito”, e “o que me desespera é que eu própria não seja um codicilo, um caderno, um livro, onde tudo o que acontece possa, a todo o momento, ser escrito” como afirma Maria Gabriela Llansol (2009, p. 44; p. 27); escrever, esvaziar significados, é um gesto que, também ele, não se explica

Escrever, para mim, é escrever. Quando escrevo história não me exprimo. E, finalmente, escrever é fazer uma coisa com as minhas mãos. As minhas mãos formam coisas, que saem das minhas mãos, do meu pensamento, das minhas recordações. Escrever é aprender a escrever. Escrever é trabalho difícil, é fazer coisas de que, por vezes, não gosto (p. 82).

Com Blanchot, compreendemos que “a linguagem é uma coisa: a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra” (2011, p. 336), como quem diz “a literatura, fazendo-se impotente para revelar, desejaria tornar-se revelação do que a revelação destrói. Esforço trágico. Ela diz: Não represento mais, sou; não significo, apresento” (p. 336-337); talvez, como afirma Lucia Castello Branco, há um texto que não seja representação, mas mostração (2007, p. 244). A escrita é, também, matéria da recusa da vida que, não encontrando significado, apresenta-se como real em que se entra, real em que entramos, agora, com Maria Gabriela Llansol, uma escrita em sua potência selvagem, em seu aspecto de vigor e de singularidade, construtora de temporalidades, esvaziadora de outras:

era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes.

Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens,
e uma só face,
nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo,
esvaindo a arenosa substância da sua imagem (LLANSOL, 1996, p.160).

Um animal selvagem que, antes e depois da chegada daquele que escreve, preside, como matriz, ao real e à sua aparição. Todos os seres, todas as formas de vida são confrontados com a escrita que, com milhares de paisagens, de possibilidades, faz de seus sinais – a letra em seu aspecto coisal, pois “pode-se renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 22) – a possibilidade de ser uma construção temporal para além do tempo, em que, agora, também este é esvaziado. Escrever, então, não mais é gesto que se contabilize – é um ato manual de costura que se configura como uma batalha pela escrita, esse animal;

Enquanto aplico o entremeio, e ouço a voz que lê, divago:
escrevo coso; escrevo ou coso; quem lê, vela a meu lado; não escrevo; deixo-o escrever. Quem batalha, escreve; quem batalha para alcançar a visão da escrita, talvez tenha a possibilidade de escrever (p. 58-59)

Escrevo coso; escrevo ou coso; quem me fala, ouve a meu lado; mas o ser escrito, que nesse instante lhe aparecera em forma corpórea pela primeira vez, já lhe levava pelos ares o tecido,
para lá da janela,
para lá do desastre da batalha (p. 60).

Agora, assiste-se à consecução da própria restante vida, à vida que resta escrita, o texto do despojamento: de Maura Lopes Cançado, partimos da vida que se perde no delírio fora da escrita, nesta respingando alguns pontos luminosos, com Maria Gabriela Llansol, lemos que a vida é, ela mesma, o sinal escrito de que “o homem será” (LLANSOL, 2001, p.100) quando se tornar o pobre escrevente: “o pobre é um homem que fala pouco [...] ontem, dia 17 de janeiro, pediu-me papel e uma pena e, antes de comer a sopa, escreveu longamente, com uma tal transparência e intensidade que eu sabia, no silêncio da cozinha, o que ele escrevia” (LLANSOL, 1996, p. 39).

A escrita, nesse ponto de jorro, acerca-se do seu próprio silêncio, os fragmentos em que aquilo que se perde, é isso que se escreve:

Não vou perguntar: “quem falta?” Sou eu que falto, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim. *Eu* que queria ser *ele*, sem poder, como

como um resto de frase
que se esquece (LLANSOL, 2011, p.21).

Aproximamo-nos de Maurice Blanchot, que nos ajuda a olhar a restante vida, a matéria dura da escrita, a própria experiência escrita como o que resta da vida que se escreve, ao dizer-nos que a esperança de alcançar aquilo que se rejeita reside “na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance” (BLANCHOT, 2011, p. 335-336).

Da restante vida, da vida em que se constrói a escrita, este é o contato entre a vida e a obra, o ponto em que, esvaziada de vida, a escrita ganha potência de significação, o impessoal espargindo luz,

quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu – o sentido do nome – está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou, agora se afirma a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal (BLANCHOT, 2011, p. 337).

Desse modo, aproximamo-nos da provisoriedade do fim, deste resto final de texto, levando o “toquinho de lápis emprestado”, de Maura Lopes Cançado (1992, p.32) até o corpo escritural da cena primitiva do texto, com Maria Gabriela Llansol (2009, p. 23):

14 de Fevereiro de 1972

A cena primitiva

A vida eterna não existe.

Sentou-se arranjando as saias, para assistir à produção do texto.

Este texto é um texto que assiste à produção do texto.

Este texto é a cena primitiva do texto.

A mulher não existe, mas é escrita por _____

Referências

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A besta de Lascaux*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2003.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____; ANDRADE, Vania Baeta (org.). *Livro de asas: Para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial/LTC- Livros Técnicos e Científicos, 1989.

LACAN, Jacques. Lituraterra, in: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela Llansol. *Uma data em cada mão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

_____. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MOURÃO, José Augusto. Posfácio, in: LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

Independência e poesia: Angola em *Boa dia camaradas*, de Ondjaki

Julian Borhz

Graduando em Letras (Bacharelado) na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista PIBIC/CNPq, no projeto de pesquisa *Ressonâncias e dissonâncias do romance lusófono contemporâneo: o imaginário pós-colonial e a (des)construção da identidade nacional*, sob a orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós.
e-mail: julian.bohrz@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma visão geral do romance *Bom dia camaradas*, do angolano Ondjaki, mantendo o foco no interessante trabalho realizado com a linguagem, a reiteração de temas e motivos e, sobretudo, a variedade de sentidos originadas através do olhar de um “narrador-criança”. O livro trata do cotidiano de um menino em Luanda, sua relação com os familiares, com os colegas, suas aventuras na escola e nas ruas e de suas impressões de mundo em uma Angola recém-livre da influência colonialista de Portugal. Através da análise de algumas questões pertinentes, sempre traçando relações com a função do narrador no romance, será possível perceber que reflexões acerca da identidade, da cultura e da língua de um país de recente independência são construídas em *Bom dia camaradas* tendo em vista a necessidade de revisão histórica. Entretanto, essa revisão histórica não é gratuita ou banal; pelo contrário, é sempre permeada por um toque de lirismo, que problematiza e compraz.

Palavras-chave: Ondjaki; Angola; Guerra Colonial

Abstract: This paper aims to present an overview of the novel *Bom dia camaradas*, by Ondjaki, focusing on the interesting work with language, repetition of themes and motifs, and especially the variety of meanings originated through the appreciations of a “child-narrator”. The book is about the daily life of a boy in Luanda, his relationship with family members, peers, his adventures at school and on the streets and his impressions of Angola, newly free of the influence of Portugal. With the analysis of some relevant issues, always plotting relations with the function of the narrator in the novel, it will be possible to see that the questions about identity, culture and language of a newly independent country are built in *Bom dia camaradas* paying attention to the need of a historical review. However, this historical review is not gratuitous or trite; instead, it is always permeated by a touch of lyricism, which serves to problematize and delight.

Keywords: Ondjaki; Angola; Colonial War

O poeta, romancista, contista, ator e artista plástico africano Ndalú de Almeida, conhecido pelo público como Ondjaki, nasceu e iniciou sua vida acadêmica e profissional em Angola. O escritor concluiu a Licenciatura em Sociologia em Lisboa e passou um breve período na Universidade de Columbia, em Nova York, onde produziu o filme *Histórias de Luanda: Oxalá cresçam pitangas*, que trata das alegrias e incertezas da nação angolana três décadas depois de sua independência política.

Desde o início de sua carreira literária, Ondjaki foi agraciado com diversos prêmios. Em 2000, conquistou o segundo lugar no concurso literário angolano *António Jacinto*, e, nesse mesmo ano, já publicou seu primeiro livro de poesia, *Actu sanguíneo*. Ademais, vale ressaltar que o autor recebeu prêmios pela sua atuação como contista (*Os da minha rua* foi o vencedor do Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco, em 2007) e como escritor de livros juvenis (*Avó Dezanove e o segredo do soviético* ganhou o prêmio Jabuti, em 2008). O fato de ter vencido o prêmio *Grinzane for Best African Writer*, em 2008, na Etiópia, bem como o de ter sido o único africano finalista no Prémio Portugal Telecom de Literatura, em 2008, aponta para a importância desse jovem escritor no cenário atual das literaturas lusófonas.

Além das obras já citadas, Ondjaki escreveu mais três livros de poesia, *Há prendisajens com o xão* (2002), *Materiais para confecção de um espanador de tristezas* (2009), e *Dentro de mim faz Sul* (2010), e mais dois de contos, *Momentos de aqui* (2001) e *E se amanhã o medo* (2005). Em 2002, o escritor publicou a novela *O assobiador*, e em 2004, o romance *Quantas madrugadas tem a noite* e o romance infantil *Ynari: a menina das cinco tranças*. A partir de 2008, exceto pela peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2009), e pelos já referidos *Materiais para confecção de um espanador de tristezas* e *Dentro de mim faz Sul*, Ondjaki resolveu dedicar-se aos romances infantis e juvenis, publicando *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009) e *A bicicleta que tinha bigodes* (2011).

É imprescindível, ao tratar de um autor angolano que escreve sobre seu país, uma retomada de eventos históricos para o entendimento de algumas questões abordadas no romance. É no século XV que se inicia a história de ocupação portuguesa do território angolano, nessa época ainda pertencente ao Reino do Congo, quando uma frota portuguesa desembarcou em África com o intuito de estreitar relações. Depois, do século XVI até o início do século XX, Portugal iniciou um lento processo de dominação e exploração que, frente à ameaça de outros países europeus e mesmo de africanos, culminou, concomitantemente ao início da ditadura de Salazar, na ocupação completa de Angola por Portugal e na formação do Estado Colonial.

De 1923 a 1974, surgem movimentos contrários à ocupação colonial pelos portugueses. No entanto, a independência de Angola (1975) apenas ocorreu depois das medidas anticolonialistas propostas pelo novo governo português depois da Revolução dos Cravos (1974). É então que começam os problemas internos na Angola independente. Pouco antes do fim da ocupação portuguesa, começaram a se organizar no país africano três movimentos em prol da libertação de Angola: a Frente Nacional de Libertação da Angola (FNLA), a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Foi o MPLA que organizou um governo de orientação socialista, monopartidário, estabelecendo acordos com Cuba para auxílio militar e na área da saúde e educação. Se o governo socialista funcionou

para a manutenção ou renovação da ordem política, o mesmo não se pode dizer da econômica. Os dois movimentos restantes, excluídos do governo e com intenções políticas diferentes, acabaram provocando a Guerra Civil de Angola, que durou de 1975 até 2002.

Entretanto, mesmo com a independência, entende-se que muitas questões necessárias para a formação de uma nação plenamente independente ainda merecem especial atenção. De acordo com Anselmo Peres Alós, o processo de colonização foi destrutivo para a cultura do povo angolano. O processo de independência, por si só, ainda não foi suficiente para garantir a formação plena de uma identidade:

A independência atingida em 1975, assim, não significou em si a resposta para o “quem sou eu?” do povo angolano. Sabe-se que identidade nacional somente se cristaliza quando são alcançadas a independência política e a econômica. Como a cultura autóctone foi levada ao esquecimento pelo processo colonial de superposição cultural, e o modelo português de cultura alimenta o fantasma de um novo colonialismo (desta vez cultural), o novo homem angolano sente-se órfão de pátria. É neste ponto que entra a importância de escritores comprometidos com a revisão do discurso histórico (ALÓS, 2009b, p. 3).

Portanto, o discurso literário aparece como estratégia política e cultural a favor de Angola. O texto literário emerge, então, promovendo a revisão histórica, o desenvolvimento de memória e a formação de identidade de um povo que necessita criar meios de se reconhecer livre.

Bom dia camaradas, de Ondjaki, apresenta, de maneira bastante sutil e carregada de lirismo, alguns dos eventos históricos anteriormente mencionados. O livro trata do cotidiano de um menino em Luanda, sua relação com os familiares, com os colegas, suas aventuras na escola e nas ruas e de suas impressões de mundo em uma Angola recém-livre da influência colonialista de Portugal. O romance possui capítulos geralmente curtos, que estimulam uma leitura contínua, leve e prazerosa. Os capítulos, aliás, sempre iniciam com uma junção de título-epígrafe-resumo, que são, na verdade, passagens excepcionais do próprio capítulo e servem para sintetizar a ideia central que será transmitida, apontando caminhos de leitura.

A linguagem do romance de Ondjaki é permeada por itens lexicais advindos das línguas autóctones, acrônimos e expressões populares, o que pode causar certo estranhamento aos leitores desavisados ou com pouca familiaridade com o português de Angola. No entanto, esses termos possibilitam uma ampla gama de possibilidades semânticas, sem contar que põem um leitor brasileiro, por exemplo, em contato com expressões desconhecidas, o que, além de divertido, é fundamental para o entendimento da cultura e da língua do outro. Essa discrepância entre as diferentes variantes da língua portuguesa serve, inclusive, como fator de reflexão sobre a identidade das nações africanas de língua portuguesa, em oposição a Portugal:

– *Mas espera... Vou te contar já outras estórias mais quentes...*

– *Mais quentes?* – esse era o problema de falar com pessoas de Portugal, havia palavras que eles não entendiam (ONDJAKI, 2003, p. 57).

Além disso, a linguagem do romance é simples e bastante coloquial, correspondendo ao que se espera de um “narrador-criança”. Exatamente por isso, é evitada de elementos poéticos e simbólicos: o narrador lida com imagens, metáforas e até sinestésias, a fim de demonstrar como se sentia em relação a variadas situações, o cotidiano em casa ou na escola, os passeios por Angola com a tia, a reverência da população ao presidente, por exemplo. O empenho desse narrador em, através de uma linguagem cotidiana, contar histórias orais, verossímeis ou não, que simbolicamente lidam com o imaginário e com a História da nação angolana, aproxima o narrador da figura do *griot*. Para os africanos, o *griot* é mais que um artista, pois sua atuação performática traz à vida, em cada uma de suas narrações, todo o passado tradicional compartilhado coletivamente por seu povo. É através da voz do *griot* que os africanos entram em contato, de maneira poética e lúdica, com seu passado. Nesse sentido, o narrador do romance parece empenhado em produzir, como se fosse um *griot*, uma espécie de “memória lírica” de sua Angola.

A aparente ingenuidade do pensamento infantil é uma das questões chave do romance. Por meio da narração de eventos singelos da vida de uma criança, são produzidas reflexões sobre a situação da educação, da sociedade, da economia, da política e até da aviação em Angola. O ponto de vista ingênuo e infantil parece servir, também, para demonstrar o absurdo de algumas situações cotidianas para os africanos, como as histórias crivadas de elementos mágicos, mas contadas como verdades inquestionáveis, ou mesmo fatos do dia-a-dia, como a falta de liberdade para comprar o quanto de comida se deseja, ou a excessiva reverência, bastante próxima de uma atitude de servidão, à figura pública do presidente.

A preferência por um “narrador-criança” parece, ainda, estar relacionada às perspectivas de futuro de Angola: essa é a geração que começará a reconstrução do país. O futuro de África depende da forma com que serão criadas essas crianças. Por isso, a narrativa concentra-se em apresentar o cotidiano escolar do protagonista. No entanto, se por ora a narrativa soa esperançosa em relação ao futuro de Angola representado nas crianças, em outros momentos é possível perceber certo tom de pessimismo, implícito na narração de algumas das suas atitudes, como a preguiça de estudar, alguns ímpetos de desonestidade, a sua falta de confiança na capacidade dos próprios colegas e a fácil manipulação dos estudantes pelos aparelhos ideológicos de Estado, tais como a escola e os meios de comunicação. A passagem que segue, na qual o protagonista narra o final de sua visita à Rádio Estatal, é interessante para exemplificar um pouco isso:

Quando a gravação acabou, fomos lá para o pátio. Estivemos durante algum tempo a fazer troca de disparates e estigas. Aqueles miúdos não me aguentavam nas anedotas, mas tinha estigas que podiam fazer uma pessoa chorar. Ao contrário das estigas da minha escola, aquelas eram muito curtas, muito simples, mas muito fortes. Foi com eles que aprendi aquelas: *engoliste cócega, arrotaste gargalhada, quem acorda primeiro na tua casa é que põe cueca, bebeste água de bateria começaste a dar arranque* ou a tão famosa *deste duas voltas no bacio, berraste Angola é grande!* Eles sabiam também bué de estórias de gregos e quê, e eu até ia perguntar sobre o Caixão Vazio, mas a Paula veio dizer que os meus pais já estavam à espera.

- *Portaste-te bem?* – a minha mãe.
- *Sim, portámos-nos todos bem. Os outros miúdos eram bem fixes...* – abro a janela, ponho a cabeça de fora, está calor.
- *Como é que foi? Leste a tua mensagem?*
- *Afinal não foi preciso, mãe.*
- *Não?*
- *Não, eles tinham um papel lá da Rádio, com carimbo e tudo, já tinha lá as mensagens de cada um. Eu li uma e eles leram as outras duas* (ONDJAKI, 2003, p. 37).

O narrador, alguns colegas e outras crianças foram escolhidos para ler uma mensagem na rádio. Orgulhosa, a mãe do menino insistiu para ele escrever um bom texto e o estimulou a fazer daquilo um momento emblemático. No entanto, no momento de ler o que haviam escrito, as crianças receberam papéis com texto prontos, e aceitaram imediatamente essa situação, com o narrador, inclusive, achando que “até foi mais fácil” (p. 36). Então, além de ressaltar a abrangência das manobras políticas do governo angolano, o trecho também traz a tona um preocupante traço das personagens que representam a nova geração angolana. As crianças deixam-se manipular sem reação aparente, demonstram capacidade para escrever um discurso, mas optam pela saída mais fácil, ler o discurso do outro.

Além disso, o excerto em questão também serve para explicar a falta de interesse dos próprios alunos na educação formal (aprendiam mais eficientemente anedotas, disparates e estigas) e a atitude quase desrespeitosa no tratamento entre os colegas (novamente os disparates e estigas). Por outro lado, a passagem também exemplifica a atitude deveras respeitosa em relação a Angola, mesmo nas mais inocentes brincadeiras (“ou a tão famosa *deste duas voltas no bacio, berraste Angola é grande!*”) e a crença do povo em um imaginário fantástico (a alusão ao “Caixão Vazio”, espécie de piratas de criancinhas que, na narrativa, ora parecem existir ora parecem fazer parte da fantasia dos mais jovens).

Outra questão fundamental em *Bom dia camaradas* são os diferentes pontos de vista presentes na obra, apresentados a partir dos vários personagens, acerca da situação de Angola. Há a perspectiva dos professores cubanos, os quais acreditam que a revolução e o socialismo são a saída para os problemas no país; há a da tia, representante de um Portugal curioso e talvez saudoso; há também a das crianças, que representam o produto da ideologia colonialista em um país de recente independência.

É na figura de António, contudo, que reside o mais sintomático ponto de vista sobre os rumos que o país tomou e irá tomar. O cozinheiro funciona, na narrativa, como o representante de uma geração que nasceu e passou praticamente toda a vida em um país dominado por outro. António lembra quase saudoso do período em que os portugueses estavam no poder, aponta que as condições de vida eram melhores, ressalva que a liberdade que estavam vivendo não é tão diferente da época do colonialismo. No entanto, como se percebe durante a leitura do romance, é necessário que essa geração morra para que as próximas consigam promover mudanças. Além disso, António também serve como pólo necessário para promover reflexões sobre a importante questão da subalternidade de classe. A personagem sinaliza que, para as classes baixas,

não interessa qual o tipo de regime estão inseridas, seja colonialista, independentista, capitalista, pois patrão é sempre patrão e empregado é sempre empregado.

O caráter memorialista do texto, outro aspecto fundamental do romance de Ondjaki, aparece desde o início da narrativa. O próprio agradecimento do autor já explica o caminho que será tomado na narração: Ondjaki cita o nome do cozinheiro, cita os camaradas cubanos, cita os colegas de aula e demonstra que, se por um lado os nomes (e provavelmente algum resquício da realidade que passou) foram mantidos na narrativa ficcional, por outro, os nomes dos colegas “são para vos homenagear, só isso” (ONDJAKI, 2003, p. 4); isto é, os nomes dos colegas acabam entrando na narrativa apenas como matéria estruturante do universo ficcional, sem nenhum compromisso com a retratação fiel seja das pessoas, seja das próprias memórias do autor, memórias estas tranfiguradas pela efabulação ficcional no processo de construção do romance.

O fato do romance apresentar um narrador que lida com lembranças possibilita ao leitor uma interessante visão de um país de liberdades cerceadas, tanto no anterior período colonial quanto no período pós-independência em que está situada a diegese do romance. São narradas peculiaridades de um país recentemente livre, porém dominado por “camaradas” que impunham determinadas normas de conduta. Desse modo, o leitor vai sendo conduzido para diversas conclusões acerca dos resultados e consequências do colonialismo português, das tentativas de Angola de se afirmar como nação, da confusão sobre o que deve ser assimilado dos europeus, o que deve ser mantido das matrizes culturais autóctones e o que deve ser criado, consolidado ou reformulado para a formação plena da identidade do povo angolano.

A narrativa demonstra que, ao fim e ao cabo, a Guerra Colonial entranhou-se de maneira irremediável na vivência cotidiana do povo africano. Mesmo as crianças, representantes de uma geração que não viveu de maneira tão ardente os horrores da guerra, aparecem tocadas pelo imaginário levantado pela guerra. As atividades escolares narradas no final do romance, como o desenho livre (que não era tão livre assim, pois os alunos tinham de desenhar “livremente” de acordo com certas técnicas) e as redações, ambas as atividades atravessadas pelas imagens da guerra, indiciam o envolvimento dos pequenos com um conflito que não foi realizado nem por eles, tampouco para eles, e demonstram que a nova geração é tão vítima da guerra quanto a geração que participou ativamente dos conflitos. Para ilustrar isso, é conveniente atentar ao discurso, repleto de pessimismo-realista, do “maluco” Sonangol:

Guerra é uma doença... Agora quero ver onde é que você vai busca comprimido dela... Tou avisá, se você pega guerra, você todos dias morre o bocado, pode demorá, mas você começa a cair... Guerra é que faz um país fica com comichão... você coça, coça e depois começa a sair sangue, sangue... Guerra é quando você para de coçar mas inda tá sair sangue... (ONDJAKI, 2003, p. 130).

Como é possível notar, é na voz de um louco, uma personagem que aparece somente uma vez na narrativa, que surgem reflexões mais críticas acerca da problemática situação angolana, mesmo no período pós-colonialismo. A guerra é comparada com uma doença, que mata diariamente, que origina coceiras incuráveis. O produto

dessa comichão é o sangue que continua a fluir, mesmo quando se para de coçar, o que, provavelmente, funciona como uma metáfora para a Guerra Colonial: a guerra terminou, o país é independente, mas as consequências desastrosas de anos de colonialismo e sobreposição político-cultural continuarão a macular Angola. Se, por um lado, o louco aparece para mostrar uma perspectiva “pessimista”, por outro lado, não é a toa que o romance termina em um dia chuvoso. A chuva representa, simbolicamente, a redenção e esperança de tempos melhores vindouros; é necessário purificar e purgar o que passou a fim de pensar no que está a vir.

Essas questões, no entanto, ficam quase subjacentes no romance de Ondjaki. *Bom dia camaradas* não se propõe a funcionar como um romance revolucionário, nem pretende promover grandes mudanças ou disseminar ideologia politicamente comprometida de alguma espécie. Contudo, é exatamente por isso que funciona como um grande romance sobre Angola. Não é preciso exaurir argumentos, reflexões ou discussões para tratar da situação aflitiva africana; as desventuras da vida de um menino já são suficientes para apresentar uma visão ao mesmo tempo crua e permeada de lirismo de um país em constante reconstrução.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. “As fronteiras internas da nação: pensando o colonialismo a partir da literatura angolana”. *Cadernos do IL*. Porto Alegre (UFRGS), n. 35, dez. 2007. Disponível em: <http://sumarios.org/sites/default/files/pdfs/58418_6759.PDF>. Acesso em 20 ago. 2012.

_____. “A resignificação do mito na literatura angolana: *Lueji, o nascimento dum império*”. *Espéculo: revista de estudios literarios*. Madrid (Universidad Complutense de Madrid), n. 41, 2009a. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/lueji_an.html>. Acesso em 20 ago. 2012.

_____. “Colonialismo e relações de gênero na literatura angolana: o romance *Yaka*, de Pepetela”. *Espéculo: revista de estudios literarios*. Madrid (Universidad Complutense de Madrid), n. 42, 2009b. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/romyaka.html>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

ONDJAKI. *actu sanguíneu*. Luanda: INALDI, 2000.

_____. *Momentos de aqui*. Luanda: Nzila, 2001.

_____. *O assobiador*. Luanda: Nzila, 2002.

_____. *Há prendisajens com o xão*. Luanda: Nzila, 2002.

_____. *Bom dia camaradas*. Maputo: Ndjira, 2003. 135p.

_____. *Quantas madrugadas tem a noite*. Lisboa: Caminho, 2004.

- _____. *Ynari: a menina das cinco tranças*. Luanda: Chá de Caxinde, 2003.
- _____. *Ynari: a menina das cinco tranças*. Luanda: Nzila, 2004.
- _____. *Ynari: a menina das cinco tranças*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *E se amanhã o medo*. Luanda: INALDI, 2004.
- _____. *E se amanhã o medo: contos*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *Os da minha rua*. Luanda: Nzila, 2007.
- _____. *Os da minha rua*. Lisboa: Caminho, 2007.
- _____. *Avó Dezanove e o segredo do soviético*. Luanda: Nzila, 2008.
- _____. *Avó Dezanove e o segredo do soviético*. Lisboa: Caminho, 2008.
- _____. *Avó Dezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O leão e o coelho saltitão*. Luanda: Nzila, 2008.
- _____. *O leão e o coelho saltitão*. Lisboa: Caminho, 2008.
- _____. *O leão e o coelho saltitão*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- _____. *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas*. Luanda: Nzila, 2008.
- _____. *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas*. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. *Os vivos, o morto e o peixe frito*. Terezina: Grupo de Teatro Harém, 2009.
- _____. *O voo do golfinho*. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. *Dentro de mim faz Sul*. Lisboa: Caminho, 2010.
- _____. *A bicicleta que tinha bigodes*. Lisboa: Caminho, 2011.

Dois olhares sobre a língua: Pe. Francisco da Rocha Guimarães e Caetano Veloso

Jamille Rabelo de Freitas

Graduanda em Letras na Universidade Federal de Uberlândia,
pelo Instituto de Letras e Linguística.
e-mail: jahmrabelo@gmail.com



Resumo: Neste trabalho objetivamos fazer um paralelo entre o poema “Uma ode à língua latina”, de autoria do Padre Francisco da Rocha Guimarães e o poema-canção “Língua”, composto por Caetano Veloso, com o intuito de entender qual o contexto social em que foram realizadas tais produções literárias e, em seguida, identificar se a contextualização interfere na perspectiva do objeto abordado, no nosso caso, a visão da língua.

Palavras-chave: poesia; língua portuguesa; língua latina.

Abstract: This paper aims to make a parallel between the poem “Uma ode à língua latina”, composed by Priest Francisco da Rocha Guimarães and the poem-song “Língua”, composed by Caetano Veloso, in order to understand the social context in which they were held such literary productions, and then identify the context interferes with the perspective of the object approached, in our case, the view of language.

Keywords: poetry; Portuguese language; Latin language.

1. Introdução

Inventar mundos, despertar lembranças, desencadear sensações, compartilhar emoções e provocar reflexão sobre os mais diferentes aspectos são alguns dos papéis da literatura e também objetivos de quem a produz. Os textos literários, de certo modo, permitem o contato com a história, o que faz possível compreender melhor o tempo e a trajetória.

A literatura nos revela como viveram e o que passaram as pessoas em diferentes épocas e sociedades. Essas informações ficam registradas nos textos e sobrevivem à passagem do tempo e isso é percebido quando, na análise de produções de diferentes épocas, percebe-se a repetição dos temas e a influência e/ou resquícios de um estilo literário em outro. Com isso, diz-se que a literatura é uma forma de arte que serve de espelho social de uma época, uma vez que o artista reflete o cenário no qual produziu sua obra e, por meio da leitura das palavras, o leitor poderá concretizar esta realidade.

A origem e o desenvolvimento de tão diferentes e numerosas línguas no mundo é uma complexidade a ser discutida, mas é fato que as línguas são resultado de uma

evolução histórica e que se caracterizam no tempo e no espaço pela (des)continuidade de transmissão, pela constância de uso e pela interação cultural.

Os acontecimentos políticos e sociais também são fatores importantes que inevitavelmente desencadearão a seleção e a fixação de determinados aspectos a serem mantidos. Exemplo disso é o processo de origem e formação da língua portuguesa e demais idiomas românicos.

Para demonstrar como se dá essa ocorrência contextual na produção literária, iremos analisar dois escritos: o poema *Uma ode à língua latina*, de autoria do Padre Francisco da Rocha Guimarães e o poema-canção *Língua*, composto por Caetano Veloso. Para tanto, será preciso primeiro fazer uma ambientação histórica com o intuito de entender qual o contexto social em que foi realizada a produção literária e, em seguida, identificar se a contextualização interfere na perspectiva do objeto abordado, no nosso caso, a visão da língua.

2. “Ode à Língua Latina”: Pe. Francisco da Rocha Guimarães

Em *Ode à língua latina*¹, o padre Francisco da Rocha Guimarães apresenta uma glorificação da língua latina, e se somente observarmos o título do poema, já podemos verificar essa exaltação: originado na Grécia Antiga, o termo *ode* é dado a poemas que apresentam uma espécie de exaltação de valores nobres, caracterizando-se pelo tom de louvação.

Mencionando nomes canônicos no traquejo da língua latina, como Camões, Cícero e Ovídio, o poeta atribui natureza divina ao latim: *Salve Língua do Lácio, língua esplêndida, / Mãe da que eu falo e que Camões falou, / Língua que em Cícero imensa trovejou / E em Ovídio fluiu tão cristalina, / Que nem sei se é humana, se divina*. Para Guimarães, a língua latina era causadora de toda a beleza da linguagem; ela não era somente adorno, era *a veste triunfal de purpúreos fulgores*; era a língua pura, a mãe geradora e inspiradora dos poetas e das línguas subsequentes.

Em seus versos, Guimarães faz referência a Virgílio e sua ilustre composição poética: *Pelos campos da Itália ou nos jardins de Augusto, / Eu escuto, Virgílio*. Sabe-se que Virgílio, famoso poeta romano, era protegido do imperador Augusto, sendo este financiador da arte do poeta. Aquele, já célebre pela composição de poemas campestres, como *Bucólicas* e *Geórgicas*², tem uma função encomendada por Augusto: o imperador queria que fosse criado um poema épico que cantasse a glória e o poder de Roma, de maneira a imortalizar os seus feitos. Essa epopeia deveria ser tão gloriosa, a ponto de superar a beleza da lírica do poeta grego Homero, presente nos poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*³. Virgílio então se põe a compor essa epopeia, encomendada pelo imperador

¹ Disponível em: <http://secretalitterarum.blogspot.com.br/2011/11/ode-lingua-latina-pe-francisco-da-rocha.html>

² Obras escritas pelo poeta Virgílio (1949).

³ Obras escritas pelo poeta grego Homero: MANGUEL (2008).

Augusto, e dá-lhe o nome de *Eneida*⁴. Com doze cantos, a épica narra a jornada de Enéas e simboliza o poder do Império Romano sob o comando de Augusto. Por isso é que o Pe. Guimarães verseja: *Teu carne imenso e augusto, / Que immortaliza nos anais da História, / Coroando-a de bênçãos e glórias, / A linhagem sagrada do sangue latino, / Que, mais do que Enéas, é divino.*

Em seguida, o Pe. Guimarães fala de Horácio, filósofo e poeta romano:

E logo surge Horácio,
Um dos maiores líricos do mundo,
Cujos carmes são um mundo de harmonias
Tão celestes e tão deliciosas,
Que hão de encantar os homens através das idades,
Enquanto houver colinas e adegas nas cidades
E sol na primavera e perfume nas rosas.

Horácio era famoso por versar, em sua lírica, acerca da efemeridade da vida. De tendência epicurista, o poeta compunha também de maneira satírica; de maneira irônica, criticava instituições, costumes e ideias da época. Assim como Virgílio, Horácio era também um dos poetas protegidos pelo imperador Augusto, sendo aquele, inclusive, quem apresentou Horácio a Caio Mecenas, ministro do império de Augusto e responsável pela ascensão do poeta. É com essa aliança que Horácio se torna o primeiro escritor oficial de Roma, ficando conhecido, anos mais tarde, como um deus da lírica latina.

Essa divinização da língua é contínua na lírica de Guimarães. A odisseia latina, encomendada por Augusto, é enfim perpetuada pela *pena de ouro do escritor*. Através do *Estilista imortal*, essa língua é proclamada aos quatro ventos [...] a rainha das rainhas, / O mais sonoro e triunfal dos instrumentos. A exaltação desmedida à língua latina só aceita colocar-se em igualdade à língua grega, pois só a língua dos helenos é tão grande. / Tão meiga, tão gentil e harmoniosa.

Guimarães celebra: *Língua do Lácio, eu te saúdo e te venero. / És grande como o imenso da amplidão. / És sublime e imortal como um canto de Homero. Robusta e poderosa como o murmúrio austero / Do mar que fala à praia quando sopra o tufão.* E sendo a língua assim tão forte, grande e gloriosa, como aceitar que a sua imortalidade seja contestada? E o poeta brada: *Como louvar-te bem por tudo que nos deste. / Ó idioma imortal, a quem chamam de morto, / Mas que enfrentas mármoreo o tempo e a eternidade?* A língua se reveste de mármore para tudo suportar, e assim como o mármore, frio e impassível, ela sobrevive. Sobrevive na memória dos seus adoradores, através da recordação e do reconhecimento daqueles que, como Guimarães, veem-na como *mãe da [...] língua*, como *mãe do Português*. Veem-na como a *língua da ESPERANÇA e da SAUDADE*.

3. "Língua": Caetano Veloso

⁴ Obra escrita pelo poeta Virgílio: GONÇALVES (1996).

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, baiano, nascido a 7 de agosto de 1942, é um mosaico de influências no panorama da música popular brasileira. Músico, poeta, produtor, compositor, arranjador e escritor brasileiro, Caetano Veloso – como é comumente conhecido – produziu, em quatro décadas, uma obra repleta de ativismo político e conscientização social.

Embora tenha sido “descoberto” no Festival Internacional da Canção, é com o Tropicalismo, movimento ligado à produção musical e à arte popular, que Caetano ganha destaque no cenário nacional. Determinante para a Música Popular Brasileira (MPB), o movimento tropicalista significou uma ruptura não apenas na música, mas na cultura: incorporou o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica, trazendo elementos da cultura jovem mundial.

Mas essa visibilidade traria seu preço. Já então considerado inimigo do regime militar instituído no Brasil no ano de 1964, Caetano virou alvo fácil da censura. Foi preso, acusado de profanação dos Hinos Nacional e da Bandeira Brasileira, teve seus cabelos raspados, foi mantido em regime de confinamento domiciliar, sem ter autorização para aparecer ou dar declarações em público e até exilado na Inglaterra.

Era a chegada da chamada Pós-Modernidade, época em que os valores da sociedade moderna passaram por transformações significativas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, temas como o consumismo, a exploração humana e os limites da consciência humana passaram a ser questionados. E esses questionamentos deram origem às músicas de protesto, e propiciaram o surgimento do movimento feminista e dos movimentos contra o racismo.

O Brasil conheceu, nessa época, uma de suas fases mais tristes. Foram os anos da ditadura, da repressão e das torturas. O espírito de contestação que mobilizava europeus e norte-americanos influenciou também nossa cultura. Muitos se posicionaram contra os problemas sociais, os preconceitos e a moralização hipócrita. Surgiram o Cinema Novo, o Tropicalismo, o teatro engajado, as músicas de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, entre outros.

Com essa postura iconoclasta, Caetano Veloso lança, em 1984, o LP *Velô*. Dentre deste álbum encontra-se a canção *Língua*, objeto de nossa pequena análise e comparação. Em entrevista à revista *Cult*, Caetano Veloso afirma que a canção *Língua*

[...] nasceu da vontade de usar os procedimentos do rap como veículo. Eu planejava então explorar um novo filão de textos declamados sobre base rítmica (mas uma base inventada por mim e meus amigos músicos, não uma reprodução do que faziam os americanos): seria um modo de ter mais liberdade para a poesia na música. E o tema de gostar de falar apareceu logo, o que me levou a celebrar a língua portuguesa, sugerindo reflexões sobre ela.⁵

De fato vemos Caetano Veloso sugerir essa reflexão no poema-canção *Língua*. Fazendo uma apologia à Língua Portuguesa, Caetano apresenta uma escrita repleta de

⁵ Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/40916729/Cult-49-Caetano-Veloso-Ago-de-2001>

polissemia e atomizações, na qual a órbita gira em torno da problemática Portugal *versus* Brasil, isto é, língua portuguesa *versus* língua “brasileira”.

Caetano inicia os versos de sua canção exaltando a lírica de Camões, aclamado poeta português, considerado uma das maiores figuras da literatura em língua portuguesa e um dos grandes poetas do Ocidente. Caetano canta: *Gosto de sentir a minha língua roçar/ A língua de Luís de Camões/ Gosto de ser e de estar...*

A língua, considerada pura e intocável pelo Pe. Francisco da Rocha Guimarães, agora é desvirginada por Caetano, que nos convida a criar, a deixar de sermos parodiadores, a romper a fronteira de meros repetidores das prosódias de nossa língua. Assim, ele nos convoca a *criar confusões de prosódia e profusão de paródias*. Essa rebelião, de acordo com o eu-lírico de Caetano, encurtaria dores. As dores que habitam o pensamento do homem que sofre para se manter na corda bamba da norma culta da nossa língua.

Seguindo esse pensamento ideológico, Caetano nos desnuda do charlatanismo da unidade linguística, pregada pelos puristas de nossa língua. Desse modo, ele nos mostra a diversidade de falares que há dentro da nossa língua; essa língua que está em constante mutação; que furta *cores como camaleões*. A língua que é democrática, pois a mesma que acolhe o poeta Fernando Pessoa – mestre da poesia portuguesa – é a que se deixa agradar pelas grandes Rosas brasileiras: Guimarães, grande nome da ficção em prosa, e Noel, nome de peso na história do samba brasileiro. Esse pensamento é ratificado no trecho *E sei que poesia está para a prosa / Assim como o amor está para a amizade / E quem há de negar que esta lhe é superior / E deixa os Portugais morrerem à míngua*. Mas o sentimentalismo nacionalista fala mais alto que toda diplomacia: *Minha pátria é minha língua*.

Essa visão diplomata da língua é retomada nos versos seguintes, refrão do poema-canção: *Flor do Lácio sambódromo/ Lusamérica latim em pó/ O que quer/ O que pode/ Esta língua?* Nestes versos, ele mostra que, apesar de ter sua origem na *Flor do Lácio*, a “língua brasileira” pode e tem caminhado com suas próprias pernas. O latim, assim como a raça humana, surge do pó e ao pó tem voltado. E *O que quer/ O que pode/ Esta língua?* A língua quer, deve e pode se atualizar. E assim o faz.

Surge, então, uma “língua nova”, cheia de neologismos, estrangeirismos e variedades linguísticas. Uma língua permeada pela *sintaxe dos paulistas* e pelo *falso inglês relax dos surfistas*. E Caetano se desdobra em “Caetanos” e clama: *Sejamos imperialistas*. Sejamos imperialistas; lutemos por nossos direitos, lutemos por nossa pátria; sejamos nacionalistas como o foi Carmem Miranda com sua *dicção choo choo*, que mantinha um inglês com sotaque exageradamente português.

Caetano suplica que não sejamos só meros receptores e reprodutores dos discursos apresentados nos meios de comunicação, que analisemos essas línguas, que sejamos o lobo do lobo do homem, fazendo referência à sagacidade que devemos ter ao analisar os discursos aos quais somos submetidos. Ironizando a influência do estrangeirismo na língua portuguesa, Caetano diz: *Está provado que só é possível/ filosofar em alemão/ Blitz quer dizer corisco/ Hollywood quer dizer Azevedo/ E o recôncavo e o recôncavo e o recôncavo/ Meu medo*. Com isso, ele demonstra a superioridade que é dada a língua estrangeira dentro da nossa própria nação; onde até os artistas “se nomeiam” com esses

empréstimos linguísticos, como no caso do grupo Blitz, que estourava junto à população brasileira.

E Caetano parafraseia Fernando Pessoa, sob seu heterônimo Bernardo Soares, e diz: *A língua é minha pátria*. Mas ressalta: *E eu não tenho pátria: tenho mátria*. Se declarando como legítimo filho deste solo em que sua pátria é mãe gentil, como cantado no Hino Nacional brasileiro, ele afirma: *Eu quero fáttria*. E sua aspiração fica explícita: O que ele quer é uma irmandade, é viver em harmonia com todos os falares, é implantar uma fraternização, onde as diferenças de falares são respeitadas; onde cada um valoriza aquilo que se tem; onde cada discurso divergente é respeitado; onde se possa dizer *Tá craude brô você e tu lhe amo! Qué queu te faço nego?! Bote ligeiro* e ser entendido, sem que seja apedrejado pelo preconceito, como os negros *que sofrem horrores no gueto do Harlem*.

4. Considerações finais

Celebrar a língua é a intenção de ambos os poetas aqui analisados. A divergência, porém, é encontrada no estilo de exaltação feita por eles. Enquanto Caetano reflete sua preocupação com a criticidade do uso da língua, Guimarães prega uma adesão cega, uma dedicação excessiva à língua latina. Enquanto este beira o “fanatismo linguístico”, com a exaltação purista de um idioma, aquele aponta para a sensatez, para a necessidade do senso crítico, para uma reflexão da língua como herança e, portanto, passível de miscigenação.

Essa visão divergente que ambos possuem da língua é demonstrada já no uso da linguagem: Guimarães com suas sutilezas e rebuscamentos demonstra uma pureza excessiva da língua e se contrapõe ao vocabulário metafórico de Caetano e suas variedades de falares que demonstram a flexibilidade peculiar da língua portuguesa. Enquanto Caetano vem acordar seus falantes, balançar as estruturas do poder através do uso da língua, Guimarães se mostra imerso na defesa das causas patrióticas de celebração do idioma latino.

Divergências conceituais deixadas de lado, o que podemos perceber durante esta pequena análise é que ambos engrandecem a língua, quer seja latina, quer seja portuguesa e suas líricas diferem apenas por uma questão de perspectiva. Enroutado pelas vestes e crenças da idade medieval, Guimarães se apresenta como representante do panorama linguístico dos falantes do idioma latino, como Basseto (2001, p. 29) aponta:

É sabido que os gregos e os romanos não se interessavam por outras línguas que não a própria, mostrando até certo menoscabo pelos não falantes do grego ou do latim ao chamá-los de “barbari”. Durante toda a Idade Média, a única língua considerada nobre, digna de ser instrumento de arte era o latim [...].

Já Caetano é o modelo do nacionalismo, a representação da estética contemporânea do Brasil na década de 80. Lutando pelos ideais concretistas e tropicalistas, ele buscava uma reflexão acerca das atitudes do povo brasileiro, dentre elas, a da aceitação

de tudo que era exposto e apresentado. Essa exaltação e conceituação da língua, apresentada nos dois poemas, pode ser justificada nos estudos de Basseto (2001, p. 96): “[...] de fato a língua é um reflexo da cultura de seus falantes, uma manifestação de seu modo de vida regido pelas imposições concretas das necessidades imediatas” e assim estaria elucidada a distinção entre as visões da língua apresentadas por Guimarães e Veloso.

5. Referências

BASSETO, Bruno F. *Elementos de filologia românica: história externa das línguas*, vol. I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo. *Virgílio: Bucólicas*. São Paulo: Verbo, 1996.

GUIMARÃES, Pe. Francisco da Rocha. *Ode à língua latina*. Disponível em: <http://secretalitterarum.blogspot.com.br/2011/11/ode-lingua-latina-pe-francisco-da-rocha.html>. Acesso em 12 out 2011.

MANGUEL, Alberto. *Ilíada e Odisséia de Homero, uma biografia*. Coleção Livros que Mudaram o Mundo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

VELOSO, Caetano. Entrevista concedida a Bernardo Vorobow e Carlos Adriano, in: *CULT – Revista Brasileira de Literatura*, n. 49, agosto/2001. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/40916729/Cult-49-Caetano-Veloso-Ago-de-2001>. Acesso em 12 out 2011.

VELOSO, Caetano. LP *Velô* (1984). Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>. Acesso e 12 out 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia da Letras, 1977.

VIRGÍLIO. *Geórgicas & Eneida*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho & Odorico Mendes. São Paulo: W.M. Jackson, 1949.

O uso de um dicionário monolíngue de Espanhol por aprendizes brasileiros: análise de aspectos macro-, médio- e microestruturais

Laura Campos de Borba

Graduanda em Licenciatura em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq UFRGS.
Orientador: Félix Valentín Bugueño Miranda.
e-mail: lauracborba@hotmail.com.

Resumo: No Brasil, os estudantes de espanhol como língua estrangeira podem contar com apenas um dicionário monolíngue de espanhol para aprendizes brasileiros. Trata-se do dicionário *Señas* (2001), que se denomina como uma obra direcionada a esse perfil de usuário, especificamente. Diante da pouca oferta de obras dessa categoria, os estudantes brasileiros acabam por recorrer a outros dicionários monolíngues de espanhol que, ainda que não se denominem como obras voltadas para aprendizes, estão à sua disposição e são facilmente encontrados em livrarias. Um exemplo desse tipo de dicionário é o *Diccionario de la Lengua Española* (DiLE, 2009). A partir do panorama apresentado, o objetivo do presente trabalho é analisar se o DiLE (2009) pode ajudar o aprendiz brasileiro de espanhol como língua estrangeira, contribuindo para a sua formação, ainda que esta obra não se direcione a esse perfil de usuário. Como metodologia, foram feitas análises no *Outside Matter* e nas macro- e microestruturas desse dicionário. Nossos primeiros resultados demonstram que o DiLE (2009) apresenta problemas de elaboração nos três componentes analisados. Tais problemas comprometem a qualidade de consulta tanto do estudante de espanhol como língua estrangeira quanto de qualquer usuário falante de espanhol como língua materna.

Palavras-chave: Lexicografia. Dicionários monolíngues. Aprendiz brasileiro de espanhol. Uso de dicionários por aprendizes.

Resumen: En el Brasil, los estudiantes de español como lengua extranjera pueden contar apenas con un diccionario monolingüe de español para aprendices brasileños. Se trata del diccionario *Señas* (2001), que se presenta como una obra dirigida a ese perfil de usuario específicamente. Frente a la baja oferta de obras de esa categoría, los estudiantes brasileños buscan otros diccionarios monolingües de español que, aunque no se ofrezcan como obras para aprendices, están a su disposición y se encuentran fácilmente en librerías. Un ejemplo de ese tipo de diccionario es el *Diccionario de la Lengua Española* (DiLE, 2009). A partir de lo expuesto anteriormente, el objetivo de este trabajo es analizar si el DiLE (2009) puede ayudarle al aprendiz brasileño de español como lengua extranjera, contribuyendo a su formación, aunque esta obra no se dirija a ese perfil de usuario. Como metodología haremos un análisis del *Outside Matter* y de la macro y microestructura de ese diccionario. Nuestros primeros resultados demuestran que el DiLE (2009) presenta problemas de elaboración en los tres componentes

analizados. Esos problemas comprometen la calidad de la consulta tanto del estudiante de español como lengua extranjera como de cualquier usuario hispanohablante.

Palabras clave: Lexicografía. Diccionarios monolingües. Aprendiz brasileño de español. Uso de diccionarios por aprendices.

1. O uso de dicionários por aprendizes brasileiros de língua espanhola

O aprendiz de uma língua estrangeira pode contar com três categorias de dicionários para auxiliá-lo em seu processo de aprendizagem. Farias (2011, p. 54) enumera essas categorias, colocando como primeira opção os dicionários bilíngues, como segunda opção os dicionários para aprendizes e, como terceira, os dicionários gerais de língua.

O cenário para o estudante brasileiro de espanhol como língua estrangeira também contém dicionários dessas três categorias. O que se pode destacar como característica marcante é que, no Brasil, há uma alta disponibilidade de dicionários bilíngues. Basta procurar em qualquer grande livraria para encontrá-los em alta quantidade e a preços relativamente acessíveis¹.

Os dicionários gerais de língua também podem ser encontrados, porém em menor quantidade que os bilíngues e a um alto custo².

Já os dicionários para aprendizes, especialmente os que são voltados especificamente ao estudante brasileiro, não são muitos. Farias (2011, p. 59-62) estabelece um panorama dessas obras e conclui que há apenas um dicionário disponível³. Trata-se do *Señas: Diccionario para la enseñanza de español para brasileños* (DELE, 2002). A autora afirma que, além de ser a única opção de dicionário dessa categoria para o público brasileiro, esta obra possui problemas de concepção, como algumas falhas nas informações sintáticas. Esses problemas impedem que a obra auxilie o consulente de maneira eficiente.

¹ Em uma busca realizada na página virtual da Livraria Saraiva, por exemplo, foram analisados 12 dicionários bilíngues, cujos preços variavam entre R\$15,00 e R\$28,40. A média de preços foi de, aproximadamente, R\$22,82.

² Realizamos outra busca na página virtual da Livraria Saraiva. Como exemplo de dicionário geral de língua, encontramos o *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 2001), que custa R\$176,00.

³ Existem outros dicionários para aprendizes de espanhol, como *Diccionario Salamanca de la Lengua Española* (DSLE, 2009), que não são voltados para o estudante brasileiro de espanhol, mas sim para o estudante de espanhol de um modo geral. A vantagem de utilizar um dicionário direcionado especificamente ao estudante brasileiro de língua espanhola é que este dicionário poderia tratar melhor de aspectos da língua que geram dificuldade para o aprendiz, como a marcação do dativo em espanhol.

2. A busca do consulente por outra opção de dicionário

Já mencionamos que há apenas um dicionário para aprendizes brasileiros de espanhol, vários dicionários bilíngues e alguns dicionários gerais de língua, sendo estes últimos de alto custo. No entanto, não são as únicas obras disponíveis. Além dos dicionários das três categorias mencionadas, há outros que, sem determinarem claramente a função a que se destinam, também podem ser procurados pelos aprendizes de espanhol. Trata-se de obras monolíngues de espanhol que, tendo disponibilidade nas livrarias e um custo acessível, tornam-se outra opção de dicionário para quem busca um auxílio durante o estudo dessa língua. Alguns exemplos desse tipo de dicionário são o *Diccionario Acme del Español Básico* (2003), o *Diccionario Norma Español* (1992) e o *Diccionario de la Lengua Española* (2009).

Neste trabalho, optamos por analisar o *Diccionario de la Lengua Española* (doravante DiLE, 2009). Algumas de suas características são a publicação por uma editora brasileira (e não estrangeira, como costuma ocorrer com dicionários de língua estrangeira no Brasil) e o custo acessível nas livrarias⁴. O objetivo de nossa análise é verificar se esse dicionário pode servir de auxílio ao estudante brasileiro de espanhol como língua estrangeira (L2) durante a sua formação.

Para tanto, primeiramente iremos descrever o que é a megaestrutura de um dicionário. Em seguida, apresentaremos algumas ferramentas que podem ser usadas para a análise de dicionários de espanhol. Por fim, aplicaremos essas distinções teóricas e as ferramentas de análise ao DiLE (2009).

3. A megaestrutura de um dicionário

De acordo com Fornari (2008), a megaestrutura de um dicionário é a soma de quatro componentes. São eles a *macroestrutura*, a *microestrutura*, a *medioestrutura* e o *Outside Matter*, que se subdivide em *Front Matter*, *Middle Matter* e *Back Matter*.

Para efeitos deste trabalho, a seguir, apresentaremos esses componentes conforme aparecem dispostos em um dicionário semasiológico⁵.

⁴ Adquirimos o DiLE (2009) na Livraria Saraiva por R\$28,40.

⁵ Conforme Bugueño Miranda; Farias (2008, p. 4-6), há duas categorias de dicionário quando se trata da disposição de seus componentes. A primeira delas, a onomasiologia, compreende os dicionários que partem do significado ao significante. Dicionários dessa categoria são auxiliares na função de produção textual. Podemos citar alguns exemplos, como o *Diccionario de Sinónimos y antónimos de la Lengua Española* (1998) e o *Diccionario de Ideas Afines* (1987). A segunda categoria, a semasiologia, compreende os dicionários que partem do significante ao significado. Dicionários dessa categoria são auxiliares na função de recepção da língua. Alguns exemplos são o *Diccionario de la Real Academia Española* (2001), o *Diccionario Salamanca de la Lengua Española* (2009) e o *Señas: Diccionario para la enseñanza de español para brasileños* (2002).

3.1. A macroestrutura

Em palavras simples, a macroestrutura é o componente canônico que corresponde ao conjunto total de entradas de um dicionário e os critérios a partir dos quais as palavras são lematizadas – e, por consequência, legitimadas (BUGUEÑO MIRANDA 2002/2003, p. 99). Há uma relação direta entre a seleção macroestrutural e os objetivos e público-alvo do dicionário (BUGUEÑO MIRANDA, 2007, p. 263). Ou seja, a macroestrutura deve refletir os parâmetros estabelecidos pelo lexicógrafo quanto ao tipo de palavras que podem constituir-la e o perfil do usuário a quem se destina a obra.

Tomemos como exemplo o DELE (2002). O usuário almejado é o estudante brasileiro de espanhol de nível intermediário, e seu objetivo é fornecer o auxílio necessário para as habilidades de leitura, fala e escrita da língua, tratando de aspectos ortográficos, de divisão silábica, fonéticos, gramaticais, sintáticos, semânticos e pragmáticos. Diante de tais parâmetros, esse dicionário deveria apresentar uma seleção macroestrutural que contivesse palavras com as quais os usuários pudessem deparar-se no período de sua formação. Além disso, o dicionário deveria ter por objetivo resolver as principais dúvidas e dificuldades que esse público-alvo pudesse ter em relação ao uso da língua espanhola.

3.2. A microestrutura

A microestrutura é o componente canônico responsável por apresentar informações referentes a cada palavra-entrada do dicionário.

De acordo com Bugueño Miranda (2009, p. 61), este componente subdivide-se em dois comentários, segundo o tipo de informação apresentada: o comentário de forma, que contém informações a respeito do significante, e o comentário semântico, que contém informações a respeito do significado. O primeiro comentário é composto pela ortografia, pela etimologia⁶, pela morfologia, pela divisão silábica e pela transcrição fonética das palavras-entrada. O segundo comentário é composto pela definição, pelos sinônimos e pelos exemplos.

Os comentários da microestrutura funcionam a partir de alguns parâmetros, enumerados e explicados por Bugueño Miranda (2009, p. 62-64). São eles: “o tipo de unidade léxica lematizada; o programa constante de informações (pci) definido para cada tipo de verbete; a densidade conferida a cada segmento informativo; a(s) função (ões) que o verbete possa vir a cumprir”. Neste trabalho, iremos tratar apenas do pci.

O pci é uma seleção dos segmentos informativos dos comentários de forma e semântico que estarão presentes na microestrutura de um dicionário. Para exemplificar, reproduzimos abaixo o verbete *fortín*, retirado do DELE (2002):

⁶ Bugueño Miranda (2004) foge a essa classificação, considerando a etimologia como um terceiro tipo de comentário da microestrutura: o comentário etimológico.

for·tín |fortín| *m.* Fuerte o lugar protegido de pequeño tamaño: *los que consiguieron escapar se apostaron en un ~ para hacer frente a sus perseguidores.* □

fortim

O pci deste verbete é composto pelos elementos transcrição fonética (|fortín|), morfologia (*m.*) e divisão silábica, presente no lema (**for·tín**), pertencentes ao comentário de forma; e pelos elementos definição (Fuerte o lugar protegido de pequeño tamaño) e exemplo (*los que consiguieron escapar se apostaron en un ~ para hacer frente a sus perseguidores*), pertencentes ao comentário semântico.

O último segmento do pci do DELE (2002), “**fortim**”, requer uma explicação um pouco mais detalhada. Trata-se de um segmento do comentário semântico que corresponde ao equivalente em português do lema *fortín*. O DELE (2002), ao dirigir-se ao estudante brasileiro de espanhol, propõe um equivalente em português para cada entrada de sua nominata. Pode-se ilustrar o procedimento adotado pelo dicionário através dos conceitos saussureanos de signo, significante e significado. Há um signo linguístico do espanhol, composto pelo significante *fortín* e pelo significado *fuerte o lugar protegido de pequeño tamaño*. O português, por sua vez, possui outro signo linguístico, composto pelo significante *fortim* e pelo significado *forte ou lugar protegido de pequeno tamanho*. Percebe-se que ambos os signos compartilham o mesmo significado. A partir disso, o DELE (2002) estabelece uma relação entre os signos *fortín*, do espanhol, e *fortim*, do português, na qual cria-se uma zona de intersecção cujo elemento é o significado compartilhado dos dois signos. Ao final do verbete, o DELE (2002) oferece o significante em língua portuguesa para o conteúdo compartilhado.

3.3. A medioestrutura

A medioestrutura é o sistema de remissões presente em um dicionário.

Existem dois motivos para que se utilize um sistema de remissões: evitar a repetição de uma mesma informação e proporcionar ao usuário um amplo acesso às informações presentes na obra (MARTÍNEZ DE SOUZA, 1995, s.v. *remisión*, apud BUGUEÑO MIRANDA; ZANATTA, 2010, p. 84).

Bugueño Miranda e Zanatta (2010, p. 85) estabelecem uma tipologia medioestrutural, na qual constam três tipos de relações. Essas relações partem de um segmento macro- ou microestrutural para: a) outro segmento macro- ou microestrutural (referência interna); b) algum texto do *Outside Matter* (referência a textos externos) ou c) outro dicionário (referência a obras lexicográficas).

Independentemente do tipo de relação medioestrutural, cada remissão deveria possuir um *impulso desencadeador da referência*, uma *meta de referência* e um sistema semiótico que guiasse o consultante no processo de referência (*ibid*). O *impulso* é a motivação para a criação da referência. A *meta* corresponde ao segmento onde está localizada a informação extra que o dicionário oferece (macroestrutura, microestrutura, *Outside*

Matter ou textos externos). O sistema semiótico aponta para o componente do dicionário onde está essa informação extra.

Os autores (*ibid*) propõem ainda três princípios básicos para o uso de um sistema medioestrutural. Segundo eles, a referência deve: “1) [...] levar o usuário rapidamente à informação que o dicionário deseja fornecer [...]; 2) [...] ser sempre elucidativa [...]; 3) [...] ser sempre funcional [...]”, acarretando “um ganho para o usuário”.

3.4. O *Outside Matter*

O *Outside Matter* é o componente que comporta todos os textos externos à nominata do dicionário.

3.4.1. *Front Matter*

O *Front Matter* é o primeiro conjunto desses textos externos, e está situado nas primeiras páginas do dicionário, antes da nominata. Conforme Fornari (2008, s.p.), possui a função de mediação entre a obra lexicográfica e o seu usuário. Sua presença no dicionário se justifica pelo fato de que o consulente não possui as devidas habilidades para aproveitar todos os recursos disponíveis.

Para poder cumprir com a sua função, o *Front Matter* precisa responder às seguintes questões:

- a) Sobre o perfil de usuário almejado: *Para quem é?*
- b) Sobre o objetivo do dicionário: *Para que serve?*
- c) Sobre a seleção macroestrutural: *Que tipo de palavras contém?*
- d) Sobre os recursos disponíveis: *Como se usa?*

Além disso, há certas maneiras, apontadas por Fornari (2008, s.p.), de responder a essas questões. A autora afirma que as informações contidas no *Front Matter* precisam ser *abrangentes*⁷, no sentido de serem relevantes e realmente informativas, e *concisas*⁸, no sentido de serem objetivas e sintéticas.

3.4.2. *Middle Matter*

O *Middle Matter*⁹, por sua vez, é o segundo conjunto dos textos externos à nominata, e corresponde às interrupções entre a macro- e a microestruturas. As ilustrações são um exemplo de *Middle Matter* (*ibid*).

⁷ “Aquilo que é dito deve ser relevante para o usuário e deve ter a capacidade de informar a respeito da estrutura e dos conteúdos do dicionário” (FORNARI, 2008, s.p.).

⁸ “O ato da consulta não pode estar condicionado a uma longa e cansativa leitura de um *Front Matter*, considerando que o consulente não dispõe de tempo e, sejamos realistas, de paciência para tal processo” (*ibid*).

⁹ Não pudemos desenvolver largamente o *Middle Matter* e o *Back Matter* porque, de acordo com Tedesco Selistre (2012, p. 249), esses conceitos não estão bem demarcados na metalexigrafia.

3.4.3. *Back Matter*

Por fim, o *Back Matter*, como terceiro conjunto de textos externos, traz algumas informações sob a forma de apêndices e, em alguns casos, traz também a bibliografia da obra (*ibid*).

A seguir, apresentaremos a Real Academia Española (RAE) e as suas ferramentas de análise.

4. A RAE e suas ferramentas de análise

A RAE é um órgão que tem por objetivo orientar os falantes de espanhol em relação ao uso da língua. Essa orientação é feita através de diversas ferramentas, entre elas: o *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 2001); o *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA, 2010); o *Diccionario Panhispánico de Dudas* (DPD, 2005). Tais ferramentas, disponibilizadas gratuitamente pela RAE, podem ser usadas como auxílio na análise de dicionários de espanhol.

O DRAE (2001) é reflexo do trabalho das 22 academias de língua espanhola, presentes nos países onde o espanhol é o idioma oficial¹⁰ e nos países onde o espanhol está presente como segunda língua¹¹. É através desse dicionário que os acadêmicos da RAE podem legitimar ou não legitimar palavras e acepções do espanhol, através do recurso de lematização. Um procedimento alternativo que pode ser usado para tentar entender a lematização ou não lematização de verbetes e a adição ou supressão de acepções é a consulta concomitante às ferramentas CREA (2010) e DPD (2005).

O CREA (2010) é um *corpus* que reúne mais de 160 milhões de registros do espanhol, originários de livros, revistas, jornais, diálogos orais (em televisão e rádio), entre outros, e coletados entre 1975 e 2004. É através dessa ferramenta que se pode visualizar características sobre o uso da língua por parte dos falantes de espanhol.

Finalmente, o DPD (2005) é um dicionário que pretende sanar as dúvidas fonológicas, morfológicas, sintáticas e léxico-semânticas dos falantes de espanhol. Essa ferramenta age através de recomendações sobre o uso da língua nos quatro níveis citados e contém, em seus verbetes, a doutrina que é, a princípio, utilizada pela RAE.

No próximo tópico, aplicaremos ao DiLE (2009) o conceito de megaestrutura, ao qual nos referimos nos parágrafos antecedentes, e as ferramentas de análise da RAE.

5. Análise da megaestrutura do DiLE (2009)

5.1. *Outside Matter*

Dos elementos do *Outside Matter*, o DiLE (2009) contém o *Front Matter* e o *Back Matter*.

¹⁰ Espanha, Colômbia, Equador, México, El Salvador, Venezuela, Chile, Peru, Guatemala, Costa Rica, Panamá, Cuba, Paraguai, Bolívia, República Dominicana, Nicarágua, Argentina, Honduras, Porto Rico e Uruguai.

¹¹ Estados Unidos e Filipinas.

O *Front Matter* do dicionário não cumpre com a função de mediação entre a obra e o seu usuário, pois não há um espaço para a apresentação da obra. O dicionário não fornece respostas para as questões tratadas anteriormente (perfil de usuário, objetivo, seleção macroestrutural e recursos disponíveis). A única informação presente no *Front Matter* é a lista das abreviaturas utilizadas.

O *Back Matter* do DiLE (2009), por sua vez, é composto por uma série de apêndices - ou anexos, conforme a denominação desta seção no dicionário. Esses apêndices estão distribuídos da seguinte forma:

- Ortografía
- La sílaba
- Acentuación
- Diptongos
- Hiatos
- Monosílabos
- Otros casos de acentuación
- Uso de la B
- Uso de la V
- Uso de la C
- Uso de la S
- Uso de la Z
- Uso de la G
- Uso de la J
- Uso de la H
- Signos de puntuación
- Gramática (el sustantivo, el adjetivo, el artículo, el pronombre, el adverbio, la preposición, la conjunción, el verbo)
- Conjugaciones (irregularidades más frecuentes)

Um dado curioso é que, na contracapa do dicionário, aparecem as informações “Conjugación de verbos regulares e irregulares”, “Abreviaturas y equivalências de pesos y medidas” e “Fechas y símbolos patrios”. A natureza enciclopédica dessas informações indica que estas, se constassem em um dicionário, deveriam estar presentes no seu *Outside Matter*. Porém, como mostra a nossa análise, de todos esses elementos somente a conjugação de verbos irregulares está realmente presente no DiLE (2009). Há uma incompatibilidade entre aquilo que é prometido na contracapa e sua ausência sensível no DiLE (2009).

5.2. Macroestrutura

A ausência de um *Front Matter* no DiLE (2009) não esclarece os critérios de seleção macroestrutural do dicionário e o perfil de usuário a quem se destina a obra. Nossa hipótese é que o DiLE (2009) poderia ser consultado por aprendizes brasileiros de espanhol. A partir dessa hipótese, selecionamos aleatoriamente três intervalos lematizados de doze palavras cada um, e utilizamos a ferramenta CREA (2010) para verificar a frequência dessas palavras.

- Intervalo 1: *insolentar; insolente; insólito, ta; insoluble; insolvencia; insolvente; insomme; insomnio; insondable; insoportable; insospechable; insospechado, da.*

Nesse primeiro intervalo, pudemos destacar que *insolentar* não possui nenhuma ocorrência. Pesquisamos essa palavra no DRAE (2001) e no DPD (2005); *insolentar* está lematizada somente no primeiro.

- Intervalo 2: *preeminente; preescolar; preestablecer; preexistir; prefabricado, da; prefacio; prefecto; prefectura; preferencia; preferible; preferir; prefigurar.*

Nesse segundo intervalo, *preestablecer* não possui nenhuma ocorrência, e, *preexistir*, apenas uma. A pesquisa no DRAE (2001) mostrou que, das duas palavras, apenas *preexistir* está lematizada. No DPD (2005), nenhuma das duas está lematizada.

- Intervalo 3: *abadejo; abadesa; abadía; abajamiento; abajeño, ña; abajo; abalanzar; abalaustrar; abaldonar; abalear; abalizar; abalorio.*

Nesse último intervalo, *abalaustrar, abaldonar, abalear* e *abalizar* não possuem nenhuma ocorrência; *abajeña* e *abalorio* possuem uma e duas ocorrências, respectivamente. No DRAE (2001), apenas *abalaustrar* não está lematizada. No DPD (2005), nenhuma dessas palavras está lematizada.

Em primeiro lugar, os resultados obtidos no CREA (2010) demonstram que há palavras lematizadas no DiLE (2009) que têm uma única ocorrência, e outras que não possuem nenhuma. Normalmente espera-se que os dicionários de espanhol, de um modo geral, contenham uma massa léxica composta por palavras relativamente usadas na língua. Por extensão, ainda que o perfil de usuário não estivesse delimitado, esperava-se o mesmo do DiLE (2009).

Por outro lado, algumas das palavras com pouca ou nenhuma ocorrência, como *preestablecer* e *abalaustrar*, também não estão legitimadas no DRAE (2001).

A respeito da macroestrutura do DiLE (2009), temos um último ponto a destacar. Trata-se de um dado contido na capa do dicionário, informando que o mesmo contém mais de noventa mil entradas. Decidimos, então, verificar o número aproximado de entradas calculando a média das mesmas.

Primeiramente, escolhemos seis páginas aleatórias do dicionário, contamos o número de lemas de cada uma e o dividimos por seis. O resultado foi de um promédio de 32,33 lemas por página.

Após esse primeiro cálculo, verificamos o número total de páginas da nominata através da fórmula $T = PF - PI + 1$, onde T é o número total de páginas dessa parte da obra, PF é o número da sua página final (794) e PI é o número da sua página inicial (11). O resultado foi de 784 páginas.

Por fim, multiplicamos a média de verbetes por página pelo número de páginas da nominata. O resultado foi de 25 346,72 lemas, um número menor que a metade do que fora informado na capa.

5.3. Microestrutura

Para avaliar a microestrutura do DiLE (2009), reproduzimos abaixo os verbetes *tumultuoso, pirrarse, consenso* e *entuerto*:

tumultuoso, sa. adj. Que produce tumultos. // Que no tiene orden ni concierto. // sin.: **tumultuario, ria.**

pirrarse. pr. fam. Desear con vehemencia alguna cosa. // Ú. con la prep. **por**.

consenso. m. Conformidad, consentimiento. // Acuerdo entre todos los miembros. // antón.: **disenso**.

entuerto. m. Agravio. // argent. Problema o confusión. *Estoy metido en un entuerto.*

A partir da análise desses verbetes, pudemos identificar os seguintes segmentos do pci do DiLE (2009):

- a) *Indicação ortográfica:* “**tumultuoso, sa**”, “**pirrarse**”, “**consenso**” e “**entuerto**”.
- b) *Indicação morfológica:* “adj.” e “m.”.
- c) *Indicação sintática:* “pr.”
- d) *Indicação gramatical:* “Ú. con la prep. **por**” (usa-se com a preposição *por*).
- e) *Marcação diatópica:* “argent.” (argentinismo).
- f) *Definição:* “Que produce tumultos. // Que no tiene orden ni concierto”, “Desear con vehemencia alguna cosa”, “Conformidad, consentimiento. // Acuerdo entre todos los miembros” e “Agravio. // (...) Problema o confusión”.
- g) *Sinônimos e antônimos:* “sin.: **tumultuario, ria**” e “antón.: **disenso**”.
- h) *Exemplos:* “*Estoy metido en un entuerto*”.

O pci do DiLE (2009) é simples e pouco denso. Em termos formais, a microestrutura está correta.

5.4. Medioestrutura

Para analisar a medioestrutura do DiLE (2009), reproduzimos abaixo o verbe *preferir*:

preferir. tr. y pr. Dar la preferencia. // tr. Exeder, avanzar. // [Irreg. como **sentir**.]

Considerando os parâmetros da tipologia medioestrutural apontados por Bugueño Miranda; Zanatta (2010, p. 85) e já mencionados anteriormente, o tipo de remissão presente em *preferir* é de um segmento microestrutural (mais precisamente um pós-

comentário de forma) para um texto externo à nominata, inserido no *Back Matter* do dicionário.

Quanto ao impulso, à meta e ao sistema semiótico utilizado no dicionário, somente o primeiro pode ser visualizado com clareza.

O impulso são as modificações de ordem fonético-fonológica que a irregularidade do verbo *preferir* causa na sua conjugação.

A meta, por sua vez, não está precisa no dicionário; não é possível encontrar com facilidade o verbo *sentir* conjugado. Isso se deve ao fato de que, no *Back Matter*, a conjugação dos verbos irregulares está organizada por tópicos de acordo com o tipo de irregularidade presente. Se o consulente desconhece o tipo de irregularidade do verbo *sentir*, precisará procurar a conjugação desse verbo em toda a parte que trata de conjugações no *Back Matter*.

O sistema semiótico do DiLE (2009), por fim, é pouco útil, pois não especifica que o consulente deve procurar a informação da remissão no *Back Matter*. Um usuário desinformado poderia buscar a conjugação de *preferir* no verbete *sentir*. Ao fazer isso, deparar-se-ia com o seguinte:

sentir. tr. Experimentar una impresión, padecimiento o placer del cuerpo o del espíritu. // Percibir con el sentido del oído. // Lamentar alguna cosa. // Presentir. // m. Sentimiento. // Opinión, dictamen.

O verbo *sentir* não está conjugado, não há nenhum dado que indique que se trata de um verbo irregular e, além disso, não há referência ao modelo conjugado no *Back Matter*.

Em sua medioestrutura, o DiLE (2009) demonstra não cumprir dois dos três princípios básicos, apontados por Bugueño Miranda; Zanatta (2010, p. 85), para o uso de remissões: “levar o usuário rapidamente à informação que o dicionário deseja fornecer” (1º princípio) e “ser sempre elucidativa” (2º princípio).

6. Conclusões

O objetivo de nossa análise era verificar se o DiLE (2009) realmente poderia servir de auxílio a um estudante brasileiro de espanhol. No decorrer deste trabalho, pudemos verificar, primeiramente, uma definição microestrutural extremamente simples. Em segundo lugar, destacamos três grandes problemas. O primeiro é a não explicitação de uma função e de um público-alvo. Esse problema está relacionado à ausência de um *Front Matter*, pois, conforme o item 3.4.1, essas duas informações deveriam constar nesse componente. O segundo problema corresponde à seleção macroestrutural. Em ter-

mos quantitativos, há palavras lematizadas que possuem baixa ou nenhuma frequência de acordo com o CREA (2010), o que prejudica o consulente na medida em que este espera que o dicionário contenha palavras relativamente frequentes na língua. Ainda em termos quantitativos, o dicionário informa que estão lematizados mais de noventa mil verbetes, quando, na realidade, há pouco mais de vinte e cinco mil. Por fim, o último grande problema encontrado foi a ausência de clareza e rapidez nos mecanismos medioestruturais, o que pode dificultar, ou até mesmo impedir, que o consulente alcance a informação desejada.

Diante das dificuldades apresentadas, podemos afirmar que o DiLE (2009) é uma obra que apresenta limitações no auxílio não só ao estudante brasileiro de espanhol como também a qualquer falante de espanhol como língua materna.

Referências

Acme. *Diccionario Acme del Español Básico*. Buenos Aires: Acme, 2003.

BUGUEÑO MIRANDA, F. V. Cómo leer y qué esperar de un diccionario monolingüe (con especial atención a los diccionarios de español). *Revista Língua e Literatura*, Frederico Westphalen, v. 4 e 5, n. 8/9, p. 97-114, 2002-2003.

BUGUEÑO MIRANDA, F. V. O que é macroestrutura no dicionário de língua?, in: Aparecida Negri Isquierdo; Ieda Maria Alves (org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia*. São Paulo: Humanitas, 2007, v. 3, p. 261-272.

BUGUEÑO MIRANDA, F. V. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 60-72, 2009.

BUGUEÑO MIRANDA, F. V.; ZANATTA, F. Problemas medioestruturais em dicionários semasiológicos do português. *Lusorama*, Frankfurt am Main, n. 83-84, p. 80-97, 2010.

CORRIPIO, F. *Diccionario de Ideas Afines*. Barcelona: Herder, 1987.

CORRIPIO, F. *Diccionario de sinónimos y antónimos de la Lengua Española*. Barcelona: Larousse, 1998.

CREA. Real Academia Española. *Corpus de Referencia del Español Actual*. 2010. Disponível em <http://corpus.rae.es/creanet.html>. Acesso em 24/01/2013.

DELE. Universidad de Alcalá de Henares. *Señas: diccionario para la enseñanza de español para brasileños*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DiLE. BARRIONUEVO, V. S. *Diccionario de la Lengua Española: español-español*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

DPD. Real Academia Española. *Diccionario Panhispánico de Dudas*. 2005.

Disponível em: <<http://buscon.rae.es/dpdI/>>. Acesso em 24/01/2013.

DRAE. Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

DSLE. Santillana. *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*. Madrid: Santillana, 2009.

FARIAS, V. S. Subsidios lexicográficos para la enseñanza de lenguas extranjeras: Qué diccionarios tienen a su disposición los aprendices brasileños de español? *Revista Brasileira de Língua Aplicada*. Belo Horizonte: vol. 11, 2011, p. 47-71.

FORNARI, M. K. Concepção e desenho do Front Matter do dicionário de falsos amigos espanhol-português. *Voz das Letras*. Concórdia, n. 9, s-p, 2008.

Norma. *Diccionario Norma Español*.

TEDESCO SELISTRE, I. C. *Desenho de um dicionário passivo inglês/português para estudantes do Ensino Médio*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 301f. Tese (Doutorado em Teorias Linguísticas do Léxico: Relações Textuais). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Derivação sufixal: funcionamento e sentidos do sufixo *-dor*¹ e *-dor*² no português arcaico

Maísa Carla dos Santos Costa

Graduanda em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
e-mail: maisa1310@hotmail.com

Juliana Soledade Barbosa Coelho

Orientadora. Universidade Federal da Bahia. e-mail: julisoledade@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta dados encontrados em textos do século XV e XVI disponibilizados no CIPM (*Corpus Informatizado do Português Medieval*) e tem por objetivo fazer o levantamento de palavras que possuem derivação sufixal. O interesse pelo sufixo *-dor*, aqui estudado, surgiu a partir da observação feita por Coelho (2005) que, em sua tese de doutoramento dedicada à sufixação no português arcaico, não verificou o emprego desse sufixo com valor agentivo não-humano, o que no português contemporâneo é bastante produtivo, como se pode verificar nas lexias: *elevador*, *computador*, etc. Segundo Coelho (2005), *-dor*¹ é um substantivador deverbal muito produtivo no português arcaico e pode apresentar os seguintes traços semânticos polissêmicos: 1) [+ agente ativo humano]; 2) [+ agente passivo] ou [+ experienciador]. No português atual, a polissemia de *-dor*¹ é ainda acrescida da possibilidade de 3) [+ agente ativo não-humano]. O sufixo *-dor*² apresentaria a noção 'locativo'. A ausência de palavras com os traços [+ agente ativo não-humano] parece estar relacionada ao fato de que naquele período histórico não havia eletricidade. Através de tal observação, vê-se a importância em se manter presentes e renovados os estudos do português arcaico.

Palavras-chave: Português arcaico. Sufixo *-dor*. Sentidos e funcionamento.

Resumen: Este trabajo pretende presentar datos encontrados en textos del siglo XV y XVI disponibles en el CIPM (*Corpus Informatizado do Português Medieval*). El objetivo es hacer un análisis de palabras que presente el sufijo *-dor*. El interés por esta derivación surgió a partir de las observaciones hechas por Coelho (2005) que, en su tesis doctoral dedicada a la sufixación en portugués arcaico, no verificó el empleo del sufijo *-dor* con el sentido agentivo [-humano], muy presente en el portugués contemporáneo, como atestiguan las lexias *ascensor*, *computador*, etc. Para esta autora, el morfema *-dor* desarrolla la función sustantivadora deverbal muy productiva en portugués arcaico y puede presentar los siguientes rasgos semánticos polisémicos: 1) [+sustantivador activo humano]; 2) [+agentivo pasivo] o 3) [+ experimentador]. En el portugués actual, la polissemia de *-dor*¹ aún es acrecida de la posibilidad de rasgo [+ agentivo activo no humano]. El sufijo *-dor*² presentaría el sentido "locativo". La ausencia de palabras con rasgos [+ agentivo activo no humano] parece estar relacionada con aquel momento histórico en que no había electricidad. Por intermedio de este análisis, podemos percibir la importancia de mantener presentes y renovados los estudios referentes al portugués antiguo.

Palabras clave: Portugués arcaico. Sufijo *-dor*. Sentidos y funcionamiento.

I. Introdução

O presente trabalho objetiva apresentar um estudo de formas derivadas a partir do sufixo *-dor*, em dados levantados em documentos notariais remanescentes do período arcaico (doravante PA). A partir de adjetivos e substantivos derivados que apresentem esse sufixo em sua formação, pretende-se abordar a observação feita por Coelho (2005), em sua tese de doutoramento dedicada à sufixação no português arcaico, de que não se verificou, em seus dados do referido período, o emprego do sufixo *-dor* com valor agentivo não-humano. Entretanto, esse sufixo apresenta-se bastante produtivo no português contemporâneo, como se pode verificar em lexias como *liquidificador*, *computador*, *elevador*, entre outras.

Esta pesquisa se propõe a analisar o funcionamento do sufixo em questão e, sobretudo, os sentidos com que participa do processo de formação de palavras. Levantase a hipótese de que a ausência de palavras com o sufixo *-dor*, com sentido agente não-humano, pode estar relacionada ao fato de que naquele período histórico não havia eletricidade e, portanto, não existiam objetos e instrumentos elétricos capazes de atuarem sem o emprego da força humana ou de algum elemento da natureza (como é o caso dos moinhos de água). Tal aspecto aponta para a relevância do contexto histórico na constituição do léxico das línguas e, em particular, na formação do paradigma semântico-morfolexical do português.

Para além do aspecto semântico relativo ao sufixo *-dor*, pretende-se, ainda, fazer uma breve incursão acerca de aspectos morfológicos relativo à realização do gênero, através de formações do tipo: *-dor + -a*, uma vez que, no PA, também não se verificaram ocorrências como: *lavadora*, *calculadora*, *tritadora*, frequentes no português contemporâneo. Destaca-se apenas uma ocorrência com *-dor + -a*, em *vendedora* [agente + humano].

II. Metodologia

As palavras coletadas nesta pesquisa foram retiradas de documentos notariais do século XVI, editados por Clarinda de Azevedo Maia e Ana Maria Martins, disponibilizados no CIPM – *Corpus Informatizado do Português Medieval*.

Para realizar a análise das palavras coletadas, foi feita a segmentação mórfica seguindo a orientação estruturalista, ao que se procedeu à identificação de substantivos e adjetivos derivados que apresentaram o sufixo *-dor* em sua formação.

Dentre as palavras formadas por sufixação coletadas no *corpus*, foram identificadas 30 ocorrências com o sufixo *-dor*. Para essas, em um segundo momento, realizou-se a pesquisa etimológica, utilizando-se o *Dicionário Etimológico* de Antônio Geraldo da Cunha, a fim de se confirmar o processo derivacional, através da identificação da classe-fonte, i.e., a palavra base sobre a qual o *-dor* operou o processo de construção morfolexical.

Em um terceiro momento, foi identificada a classe-alvo dos dados coletados, observando-se, primordialmente, os sentidos das lexias, levando em conta o contexto

em que elas foram empregadas e, por fim, os sentidos que o sufixo *-dor* agregou às formações encontradas.

III. O sufixo *-dor*

O sufixo *-dor* tem sua origem no latim *-tor, -toris*, como se pode confirmar através de algumas formas latinas remanescentes classificadas como eruditas em *-tor* (*auditor, cantor*). As formas em *-dor*, mais frequentes no português atual, advêm do processo de sonorização do *-t* quando em posição intervocálica, (*agitator, -oris* > *agitador; orator, -oris* > *orador*). As formas *-or, -sor, -tor* e *-dor* apresentam-se como variantes alomórficas de uma única unidade morfológica.

O sufixo *-dor* seleciona bases verbais para formar nomes (substantivos e adjetivos) primordialmente com valor agentivo, porém no português arcaico ainda se verificou o seu emprego com valor locativo. Tal variação na carga semântica sugere uma possível homonímia que daria origem a um *-dor¹* ‘agentivo’ e a um *-dor²* ‘locativo’.

Por sua vez, semanticamente o sufixo *-dor¹* ‘agentivo’ revela-se polissêmico, no sentido de apresentar os aspectos +humano (aquele que pratica a ação X) ou -humano (aquilo que pratica a ação X). O agentivo -humano também é identificado como ‘instrumental’. Por sua vez, o *-dor¹* +humano possui dois valores semânticos: frequentativo, profissional.

A noção ‘agente profissional’ em estruturas *x-dor* permitem parafrasear o sufixo como ‘aquele que trabalha com o que está especificado na base X’ ex.: *contador, correge-dor, desembargador, governador, lavrador, procurador, vendedor*.

A noção ‘agente frequentativo ou experienciador’, em estruturas *x-dor*, se caracteriza pela experiência habitual, eventual ou frequente da ação, podendo ser lido como ‘aquele que, com frequência ou habitualidade, pratica a ação expressa pela base verbal X’ ex.: *comprador, morador*.

A noção ‘agente instrumental’ também realizada por estruturas do tipo *x-dor* pode ser parafraseada como ‘aquilo (máquina, instrumento, utensílio, ferramenta) que executa a ação expressa pela base verbal X’. Este grupo, embora ausente nos dados do PA, é muito produtivo no português contemporâneo, advindo, ao que tudo indica, do desenvolvimento da tecnologia e da informática.

O *-dor²* se difere dos exemplos anteriores, pois se transcreve na noção de ‘local onde se realiza ou pratica a ação X’, ex: *bebedor, corredor etc.* Coelho (2005) menciona em sua tese que o sufixo *-dor²*, formador de substantivos a partir de bases verbais com noção ‘locativo’, se verificou em apenas uma ocorrência (*dormidor* = dormitório, lugar onde se dorme’).

O sufixo *-dor¹*, segundo Coelho, é um substantivador deverbal muito produtivo no português arcaico, tal sufixo pode apresentar traços semânticos [+agente] ou [+experienciador]. O traço [+agente] se distingue do traço [+experienciador]. Enquanto o primeiro refere-se à pessoa que pratica uma ação X, ao segundo cabe designar a entidade que é a sede física ou psicológica de uma dada propriedade ação ou reação de X.

Alguns autores apresentam o sufixo *-dor* como portador de um valor 'instrumental', além do valor agentivo, que pode ser exemplificado por itens lexicais como: *computador*, *liquidificador*, entre outros. Entende-se o valor instrumental como nada mais que [+agente] com o traço [-humano]. No português contemporâneo, encontra-se uma produtividade muito grande do sufixo *-dor* com o valor 'instrumental'. É importante ressaltar que nos dados encontrados para o português arcaico, tanto nessa pesquisa como na tese de Coelho (2005), não se verificou nenhuma ocorrência sequer deste sufixo com valor instrumental.

Nas 30 ocorrências com estrutura *X-dor*, levantadas nos documentos notariais do século XVI, apenas verificou-se a realização das noções de 'agente profissional' (21 ocorrências) e 'agente experienciador ou frequentativo' (9 ocorrências), como se observa na tabela abaixo:

Tabela 1. Palavras com o sufixo *-dor* encontradas nos Documentos Notariais¹

VERBETES ²	QUANT.	SENTIDOS	FREQUENTATIVO	PROFISSIONAL
Borlador	1	Aquele que borla		X
Compradores	3	Aquele que compra	X	
Contador	1	Aquele que conta		X
Corregedores	1	Aquele que advoga		X
Desembargador	2	Juiz		X
Governador	4	Aquele que governa		X
Laurador	2	Aquele que cultiva a terra		X
Morador	4	Aquele que reside em algum lugar	X	
Orador	1	Aquele que faz sermão	X	
Procurador	3	Aquele que media		X
Possuidores	1	Aquele que possui algo	X	
Vendedor	5	Aquele que vende		X
Vendedora	1	Aquela que vende		X

Fonte: Documentos notariais.

Por fim, outro aspecto interessante a se destacar acerca dos dados diz respeito ao uso do *-dor*, majoritariamente, para designar ambos os gêneros. O sufixo *-dor* inicialmente era uniforme, mas no curso do português moderno, isto é, séc. XVI, incorporou a desinência de gênero *-a*, assumindo a possibilidade de variação. Isso justificaria a sua quase total ausência nos dados levantados para essa pesquisa, uma vez que só foi en-

¹ Documentos notariais referem-se à produção cartorial do período arcaico: testamentos, atestados de concessão de terras, processos litigiosos de natureza diversa, entre outros.

² As palavras aqui analisadas preservam a grafia com que foram empregadas nos referidos textos.

contrada um única lexia com a marca de gênero –a (*vendedora*), verificando-se casos em que o agente era feminino e a lexia para designá-la vinha não marcada quanto ao gênero, por exemplo: “*dazeuedo de castro m(oradores) no termo desta cidade a sete Rios; freguesia do lugar de be~fica, ve~de olhe ((L008)) hu~a t(e)rra de pa~oco~ terra de mato que ella vendedor tem nazoeira termo da villa de torres vedras onde ((L009)) chama~ alfartez?! , que parte do abregoco~ terras de mato dos herdeiros de diogo “ e “moedas douro ((L078)) (e)prata em que Justamente depois ((L079)) de Comtadaspella dita vemdedor ((L080)) dixeaavaver os ditos dozemtosmill r(eae)s ((L081)) (e) se ouuedelles por entregue (e) deu ((L082))’*. Neste trecho, o substantivo *dita* não está concordando com o substantivo *vemdedor*, pois nessa época a forma masculina era a mais usual.

Atualmente, de modo geral, os sufixos em –*dor* admitem variação de gênero quando denotam um ‘agente +humano’ (*vendedor/vendedora*). Já quando denotam agentes instrumentais, o mais comum é que apresentem gênero fixo, podendo realizar-se tanto no masculino (*ventilador*) quanto no feminino (*lavadora*). Há casos de exceções, em que instrumentos podem apresentar variação quanto ao gênero, como no português europeu em que se apresentam as variantes *computador/computadora*, no entanto, não se trata de designação para coisas diferentes, são designações distintas para o mesmo objeto.

IV. Conclusão

Nos dados retirados dos documentos notariais, foi encontrado o sufixo-dor formador de substantivo e adjetivo com caráter agentivo frequentativo (*morador, comprador*) e agentivo profissional (*lavrador, vendedor*, entre outros).

Tais substantivos e adjetivos tinham os traços [+ agentivo] e [+ experienciador]. Não foi encontrado –*dor*² locativo, que por sua vez, só teve uma ocorrência verificada para o português arcaico na tese de Coelho (2005) (ex: *dormidor*).

Ocorrências em que não havia concordância de gênero eram muito comuns. O sufixo –*dora* como gênero fixo, isto é, sem ser forma opositiva ao gênero masculino, não foi encontrado nessa presente pesquisa nem na tese de Coelho (2005). As formas em –*dora* relacionadas a instrumentos, como *calculadora, trituradora*, podem optar pela forma feminina a partir de uma relação implícita com o termo ‘máquina’.

A partir dos dados selecionados não se constatou o sufixo –*dor* com o valor de ‘instrumento’, tal constatação parece estar relacionado ao fato de que naquele período histórico não havia se processado, pelo menos não de forma ostensiva, a extensão de sentido agente humano > agente não-humano. Com o advento da eletricidade, essa categoria ganhou maior produtividade, pois passaram a existir objetos e instrumentos elétricos capazes de atuarem sem ação explícita do homem.

Outra observação feita encontra-se na quase não existência da concordância de gênero, pois em um período tão recuado do tempo a forma masculina era a forma preponderante. O sufixo –*dor* com a incorporação da desinência de gênero –*a* foi uma incorporação ocorrida no curso do português moderno, ou seja, séc. XVI, século correspondente ao período em que os documentos notariais foram escritos. Por esse motivo

talvez se justifique a única ocorrência em *-dora* nos dados levantados, em posição a 4 ocorrências em *-dor* para formas no feminino.

Referências

CUNHA, A. Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3 ed. rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

COELHO, J. S. *Semântica morfolexical contribuições para a descrição do paradigma Sufixal do português arcaico*. 2005. 290 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2005.

MARTINS, Ana Maria. *Clíticos na História do Português - Apêndice Documental*. Tese (Doutorado em Letras), Lisboa, in: *Corpus Informatizado do Português Medieval. Documentos notariais*. Disponíveis em: <<http://cipm.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 01/07/2011.

MARTINS, Ana Maria. *Documentos Notariais dos séculos XII a XVI*. Edição digitalizada, in: *Corpus Informatizado do Português Medieval. Documentos notariais*. Disponíveis em: <<http://cipm.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 01/07/2011

MAIA, Clarinda de Azevedo. *Textos Notariais da Galiza e do Noroeste de Portugal*. (1986) *História do Galego-Português*. Coimbra, INIC, pp. 19-295. In: *Corpus Informatizado do Português Medieval. Documentos notariais*. Disponíveis em: <<http://cipm.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 01/07/2011.

MARINHO, M. A. F. *Do latim ao português: percurso histórico dos sufixos -dor e -nte*. 2009. 212 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

NUNU, M. L. N.R. *Derivação nominal em -dor/a e em -deiro/a no português europeu contemporâneo*. 2005. 226 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2005.

O preenchimento de sujeito com verbos climáticos

Natival Almeida Simões Neto

Graduando da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA. Bolsista PIBIC/UFBA de Iniciação Científica. Orientadora: Prof^a Dr^a Edivalda Alves Araújo (UFBA).
e-mail: nativalneto@gmail.com.



Resumo: Com base nos pressupostos da Teoria de Princípios e Parâmetros, proposta por Chomsky nos anos 80, estudos como os de Duarte (1996) e Galves (1996, 2001) têm evidenciado que o português brasileiro (PB) está com tendência ao preenchimento do sujeito. Confirmando essa tendência, são encontradas construções em que os verbos climáticos, como *chover*, *nevar*, *ventar* e *fazer frio*, estão apresentando preenchimento do sujeito, conforme identificado no *corpus* de análise – textos veiculados nas redes sociais e sites informais da Internet. Nessas construções, seguindo a proposta da inversão locativa de Avelar (2009), acredita-se que o sintagma nominal dos verbos climáticos é um locativo que se deslocou para a esquerda do verbo, podendo desencadear a concordância com este, ou seja, é um sujeito.

Palavras-chave: Preenchimento do sujeito; Verbos climáticos; Grade argumental.

Abstract: Based on the Theory of Principles and Parameters, proposed by Chomsky in the 80's, the studies developed by Duarte (1996) and Galves (1996, 2001) have shown that the Brazilian Portuguese (BP) is in tendency to filling in the subject. Confirming this trend, constructions with weather verbs exhibit subject filling, as to rain (*chover*), to snow (*nevar*), to wind (*ventar*) and to be cold (*fazer frio*). This fact was found in the *corpus* chosen to analysis – texts conveyed in informal social networks and sites from the Internet. In these constructions, following the proposal of locative inversion of Avelar (2009), it is believed that the noun phrase is a locative of weather verbs that moved to the left of the verb, where it might trigger agreement with the verb, what implies it is a subject.

Keywords: Filling in the subject; Weather verbs; Argument structure.

1. Introdução

Estudos comparativos entre o português europeu e o português brasileiro, como os empreendidos por Duarte (1996) e Galves (1996, 2001), entre outros, evidenciam que o primeiro licencia o sujeito nulo, enquanto o segundo tende a apresentar o preenchimento do sujeito. As formas de preenchimento do sujeito são amplamen-

te discutidas nos trabalhos de Duarte (1996), principalmente nos casos de sujeitos referenciais. Há, entretanto, algumas formas de preenchimento do sujeito no português brasileiro que merecem destaque, como o que ocorre nos verbos climáticos, objeto de estudo do presente trabalho.

Para esta pesquisa, foram selecionadas frases veiculadas em redes sociais (*Orkut*, *Twitter*, *Facebook*) e seções destinadas ao livre comentário do leitor em *blogs* e *sites*. A escolha desse *corpus* se justifica pela tendência de os textos produzidos nesses espaços, apesar de escritos, apresentarem características da modalidade oral, o que permite analisar uma amostra de língua espontânea, mais aproximada da fala em contextos com menor monitoramento (cf. MARCUSCHI, 2004). Isso garante a autenticidade deste trabalho, pois mostra que as construções realmente existem no português brasileiro contemporâneo. No levantamento de dados nesses sites, foram encontradas com frequência frases do seguinte tipo: “*Algumas cidades nevam no inverno*” e “*Todos os dias choveram muito*”.

Diante dessas construções, foram elaboradas as hipóteses de que esse tipo de preenchimento do sujeito pode ser uma construção de tópico-sujeito, dentro dos propostos de Pontes (1987) e Galves (1998), ou um caso de inversão locativa, baseando-se nos estudos de Avelar (2009).

2. Quadro Teórico

A Gramática Gerativa trabalha com a hipótese inatista no que diz respeito à aquisição da linguagem. Para os gerativistas, o ser humano nasce com a faculdade da linguagem, que é uma parte do cérebro responsável pelas atividades da linguagem. Alguns chegam a falar em órgão da linguagem, como mostra a citação de Chomsky (2000, p. 4-5):

The faculty of language can reasonably be regarded as a “language organ” in the sense in which scientists speak of the virtual system, or immune system, or circulatory system, as organs of the body. Understood in this way, an organ is not something that can be removed from the body, leaving the rest intact. It is a subsystem of a more complex structure. We hope to understand the full complexity by investigating parts that have distinctive characteristics, and their interactions. Study of the faculty of language proceeds in the same way.¹

¹ A faculdade da linguagem pode razoavelmente ser considerada com um “órgão da linguagem” no sentido que os cientistas falam do sistema virtual, ou sistema imunológico, ou sistema circulatório, como órgãos do corpo. Entendido dessa maneira, um órgão não é alguma coisa que pode ser removido do corpo, deixando o resto intacto. É um subsistema de uma estrutura mais complexa. Esperamos compreender a total complexidade investigando partes que apresentam características distintas, e suas interações. O estudo da faculdade da linguagem procede do mesmo jeito [tradução nossa].

A facilidade com que o ser humano adquire naturalmente uma língua pode ser uma evidência da faculdade da linguagem. Dentro dessa seção do cérebro, está a Gramática Universal (GU), que comporta um conjunto de princípios comuns a todas as línguas naturais e o Dispositivo de Aquisição da Linguagem, que propicia a aquisição de uma língua pela criança.

Durante o período da aquisição, a criança é exposta a uma língua, através dos registros de falas que ela consegue ouvir e processar. Esses registros truncados e assistemáticos são chamados de *input*, e por sua vez, o *output*, segundo Scarpa (2001), é o conjunto de regras e estruturas sintáticas que caracterizam a língua e que a criança internaliza durante essa fase da aquisição e certamente, esse sistema de regras irá acompanhá-la até a fase adulta. É a partir disso que surge o conceito de Gramática Internalizada (GI).

De acordo com a Teoria de Princípios e Parâmetros proposta por Chomsky na década de 80, a GU é composta de princípios e parâmetros. Os princípios são as regras compartilhadas por todas as línguas naturais. Os parâmetros, por sua vez, se ramificam de um princípio, sempre com valor binário, pois é uma característica que a língua pode ou não apresentar. Essas noções parecem ficar mais claras quando se analisa o sujeito nas línguas.

Por exemplo, o Princípio de Projeção Estendido (EPP) garante que em toda sentença de qualquer língua no mundo existe sujeito. Porém, há línguas que não realizam foneticamente esse sujeito. É a partir dessa observação que se ramifica o Parâmetro do Sujeito Nulo (PSN), que diz respeito à possibilidade que as línguas têm de expressar ou não plenamente os sujeitos nas orações. As construções com verbos climáticos nas línguas do mundo ajudam na compreensão dessas noções:

- (01) [It] rains. (Inglês)
- (02) [Il] pleut. (Francês)
- (03) [] Llovió. (Espanhol)
- (04) [] Piove. (Italiano)
- (05) [] Chove. (Português)

Aplicando as noções de EPP aos exemplos acima, pode-se perceber que, em todos os casos, existe uma posição reservada ao sujeito, mas só os exemplos em (01) e (02) realizam foneticamente esse preenchimento, o que caracteriza essas línguas como Línguas de Sujeito Preenchido, enquanto os exemplos em (03), (04) e (05) são evidências de Línguas de Sujeito Nulo, que são aquelas que permitem a não realização fonética dos sujeitos nas suas sentenças, principalmente com os verbos climáticos.

A realização de um sujeito está relacionada também à grade argumental dos verbos. Essa grade diz respeito aos argumentos que os verbos selecionam para que suas exigências sintáticas e semânticas sejam satisfeitas. Na Língua Portuguesa (LP), a estrutura dessas grades se apresenta da seguinte forma:

a) Verbos que selecionam um argumento externo e um argumento interno.

São os casos gerais dos verbos transitivos, aqueles que selecionam complementos.

No que tange à relação sintática com os argumentos, esses verbos apresentam um argumento externo com função de sujeito e um argumento interno com função de complemento, que pode ser objeto direto (OD), como em (06), ou complemento oblíquo (CO), como em (07):

(06) [Maria] comprou [uma camisa].

AE = Sujeito AI = OD

(07) [Simone] gosta [de João].

AE = Sujeito AI = CO

b) Verbos que selecionam um argumento externo e dois argumentos internos.

Além do argumento externo na posição de sujeito, esses verbos selecionam dois argumentos internos, sendo um objeto direto e o outro, objeto indireto.

(08) [Lucilene] deu [uma caixa de chocolate] [aos seus filhos].

AE = Sujeito AI = Objeto Direto AI = Objeto Indireto

(09) [Cauã] pagou [a dívida] [a Débora].

AE = Sujeito AI = Objeto Direto AI = Objeto Indireto

c) Verbos que selecionam apenas argumento interno.

Há dois tipos aqui – os existenciais – cujos AIs são um OD e um CO – ou seja, nenhum AI não sobe para a posição de sujeito, ver exemplo (10); e os outros, que não são existenciais, os inacusativos. Esses verbos só selecionam um argumento interno e, em função de não selecionarem argumento externo, ficam impossibilitados de atribuir caso Acusativo (cf. BURZIO, 1986)². Por causa disso, o argumento interno desse verbo sobe para a posição de sujeito, onde recebe o caso Nominativo. É o que se observa no exemplo em (11):

(10) Há [pessoas] [na sala].

AI = OD AI = CO

(11) [O suspeito do crime] apareceu.

AI = Sujeito

d) Verbos que selecionam apenas um argumento externo.

São os chamados inergativos. Nesses casos, o único argumento externo da sentença ocupa a posição de sujeito:

² Apud Silva & Farias (2011)

(12) [A professora] trabalhou muito ontem.

AE = Sujeito

(13) [João] dorme cedo.

AE = Sujeito

e) Verbos que não selecionam argumentos.

São poucos os casos de verbos desse tipo na língua. Pertencem a essa categoria os verbos climáticos, como *chover*, *relampejar*, *fazer frio*, entre outros.

(14) [] Choveu.

(15) [] Está relampejando.

Como se pode ver, a função sintática dos DPs está relacionada não só à seleção argumental do verbo, mas também à atribuição do Caso. Há situações em que os verbos não selecionam certos argumentos, mas admitem sintagmas nominais em algumas construções, o que implica que tais sintagmas precisam receber Caso.

3. O sujeito

Conforme os estudos de Duarte (1996, 2007) e Perini (1985, 1995), o sujeito é o termo da oração que desencadeia a flexão do verbo. Como visto nos exemplos de (01) a (05), línguas como o inglês e o francês só liberam construções em que os sujeitos são foneticamente realizados. Para satisfazer essa característica, essas línguas apresentam os chamados sujeitos expletivos realizados, *it* para o inglês e *il* para o francês, nos exemplos em (01) e (02). As outras línguas exemplificadas também apresentam sujeitos expletivos, mas nulos.

Em relação ao português, no que tange ao preenchimento do sujeito, os estudos têm demonstrado que existe um comportamento que diferencia a variedade europeia da brasileira. O português europeu (PE) se comporta como uma língua de sujeito nulo, aproximando-se do espanhol e do italiano. Já o português brasileiro (PB) apresenta uma tendência ao preenchimento do sujeito.

Duarte (1996) aponta que a tendência à marcação plena do sujeito nas orações, apresentada pelo PB, coincide com a diminuição no paradigma flexional verbal, ou seja, as línguas como o espanhol, o italiano e o PE parecem admitir os sujeitos nulos em função de sua morfologia verbal ainda ser mantida, no que diz respeito à relação específica entre um morfema e uma forma pronominal. Tendo o PB perdido essa referência direta, o morfema verbal já não consegue mais ser o fator distintivo para se atribuir o que está concordando com o sujeito, por isso a realização plena do sujeito tem sido necessária.

Sobre esse fenômeno de redução do paradigma flexional verbal, Galves (1993,2001) evidencia a perda da distinção entre a segunda e a terceira pessoa do discurso, no momento em que o PB passou a usar formas marcadas de 3ª pessoa, como

você/vocês para designar funções de 2ª pessoa (*tu/vós*). Duarte (2003) sinaliza outra situação semelhante na concorrência entre a forma de 1ª pessoa do plural *nós* e a forma *a gente* que, apesar de expressar o sentido de 1ª pessoa do plural, tende a admitir a concordância em 3ª pessoa do singular. É o que mostra a tabela 1 a seguir:

Tabela 1: Redução do paradigma flexional verbal no português brasileiro

Pessoa pronominal	Forma inicial		Forma atual
1ª pessoa do singular:	Eu gosto	→	Eu gosto
2ª pessoa do singular:	Tu gostas	→	Você/Tu gosta
3ª pessoa do singular:	Ele gosta	→	Ele gosta
1ª pessoa do plural:	Nós gostamos	→	A gente gosta
2ª pessoa do plural:	Vós gostais	→	Vocês gostam
3ª pessoa do plural:	Eles gostam	→	Eles gostam

Fonte: elaborada pelos autores

É possível ver na tabela 1 que, na segunda coluna (Forma inicial), cada forma pronominal apresenta uma relação direta com um morfema verbal específico. Por exemplo, o morfema *-mos* está relacionado à forma pronominal *nós*, assim como o morfema *-m* está relacionado à forma pronominal *eles*. Na última coluna (Forma atual), entretanto, percebe-se que as formas pronominais de 2ª e 3ª pessoa do singular e a 1ª pessoa do plural passam a concordar da mesma maneira, bem como as formas de 2ª e 3ª pessoa do plural. Dessa forma, o morfema flexional verbal já não diferencia as formas pronominais e estas passam a ser obrigatoriamente realizadas foneticamente.

Essa redução do paradigma flexional contribuindo para a marcação plena do sujeito no PB parece ter se tornado tão frequente que alguns verbos, que não admitiam concordâncias e/ou seleção de argumentos, agora estão apresentando outro tipo de comportamento: estão sendo acompanhados por um sintagma nominal de referência definida, que ocupam a posição de sujeito, desencadeando a concordância com o verbo. É o caso de construções com verbos climáticos que, no PB, têm realizado concordância com o sintagma nominal que o antecede.

4. Os verbos climáticos

Os verbos climáticos, com exemplos vistos em (14) e (15), são os verbos que estão relacionados aos fenômenos meteorológicos e, sintaticamente falando, tendem a se realizar sem a presença de argumentos já que não os selecionam. Apesar disso, esses verbos costumam ser realizados com um adjunto adverbial, geralmente preposicionado, que pode apresentar noções de tempo, frequência, intensidade e, mais frequentemente, lugar (locativo). É o que mostram os exemplos em (16) e (17):

(16) [] Choveu [ontem] [em Salvador].

TEMPO LOCATIVO

(17) [] Faz frio [demais] [aqui].

INTENSIDADE LOCATIVO

Em face da tendência ao preenchimento do sujeito no PB, são encontradas construções em que os verbos climáticos parecem concordar com os sintagmas nominais que os antecedem. Tal fato também foi observado por Berlinck, Duarte e Oliveira (2009, p. 143):

As sentenças com verbos relativos a fenômenos da natureza são raras em amostras do tipo analisado, mas a observação da fala espontânea revela uma tendência a preencher a posição à esquerda do verbo com um SAdv ou SP locativo ou temporal, às vezes sem a preposição, ou ainda um demonstrativo.

A seguir, as referidas autoras apresentam os seguintes exemplos em (18) a (21):

(18) [Lá/em São Paulo] tem chovido demais.

LOCATIVO

(19) [São Paulo] chove. [O Rio] faz sol. (Fala de rádio)

LOCATIVO LOCATIVO

(20) [O carnaval] choveu? (Fala espontânea)

TEMPO

(21) [Petrópolis] é uma coisa! [Aquilo] chove demais. (Fala espontânea)

LOCATIVO

As construções em (18) a (21) permitem observar a tendência ao preenchimento da posição de sujeito, com um sintagma nominal ou preposicionado à esquerda do verbo. E em função disso, esses sintagmas tendem a desencadear a flexão do verbo. Essas construções permitem também confirmar a tendência que os verbos climáticos apresentam de se realizarem junto a um locativo. É o que mostram os exemplos em (18) e (19). Em (20), o exemplo mostra a possibilidade de se realizar com um advérbio de tempo. E, por fim, o exemplo em (21) mostra a possibilidade de um sujeito pronominal preencher a posição pré-verbal de um verbo climático, ainda que o pronome *Aquilo* esteja vinculado ao *Petrópolis*.

Vale lembrar que os dados apresentados pelas autoras foram retirados do *corpus* NURC referente às décadas de 80 e 90. Mais de 20 anos já se passaram e o que se espera é um aumento na frequência dessas construções. Nessa perspectiva, esta pesquisa se desenvolveu para verificar a ocorrência dessas construções em redes sociais (*Twitter, Orkut, etc*) e seções destinadas à livre opinião do leitor em sites de jornais, revistas e blogs. Esses espaços foram escolhidos para *corpus* de análise porque se aproximam de um registro vernáculo, reproduzindo características do texto oral e espontâneo.

Os dados encontrados na pesquisa confirmam a tendência de preenchimento, fato já identificado por Berlinck, Duarte e Oliveira (2009), mas, ao que tudo indica, com uma quantidade maior. É o que pode ser visto nos exemplos em (22) a (24), que foram encontrados e selecionados para esta pesquisa e reforçam também a tendência de os verbos climáticos serem realizados com sintagmas locativos, como em (22) e (23), mas podendo também haver possibilidades com sintagmas de tempo, como em (24), ambos os sintagmas na posição de sujeito.

(22) [Natal] faz sempre sol, mesmo que chova. (Yahoo Respostas)

LOCATIVO

(23) Nem [todos os locais do Nordeste] fazem calor. (Orkut)

LOCATIVO

(24) [Os meus últimos quatro aniversários] choveram muito. (Twitter)

TEMPO

Em todos os casos apresentados de (22) a (24), nota-se que o sintagma locativo ou temporal, quando deslocado para uma posição preposta ao verbo, tendem a desencadear a sua flexão e se comportam como um sujeito, dentro das propostas de Duarte (1996, 2007) e Perini (1998). Ressalta-se também que a possibilidade de esses verbos apresentarem um sujeito preenchido, mesmo não dispondo de posição argumental, está possivelmente ligada ao fenômeno de topicalização, que será explicado na seção a seguir.

5. O tópico

Os exemplos em (22) a (24) parecem envolver construções chamadas de tópico, mais especificamente de tópico-sujeito. Segundo Pontes (1987), essas construções são licenciadas no PB, pois se trata de uma língua com proeminência de sujeito e de tópico.

Para Araújo (2009, p. 232), o tópico é “um sintagma nominal, lexical ou pronominal que se realiza numa posição geralmente deslocada à esquerda, na camada externa da oração, o CP (RIZZI, 1997), em torno do qual é construído um predicado ou comentário”.

O tópico deslocado à esquerda, de uma forma geral, não é obrigado a concordar com o verbo na oração, como pode ser visto em (25) e (26):

(25) Sanduíche, eu prefiro de atum.

(26) Carne, eu não como, porque sou vegetariano.

Porém, há casos em que o tópico desencadeia a flexão do verbo, comportando-se como o sujeito da oração, como em (27) e (28):

(27) Os jogadores estão crescendo o cabelo (ARAÚJO, 2009, p. 238).

(28) O celular descarregou a bateria.

Existe uma diferença entre os exemplos no que tange à concordância entre verbo e tópico. Nos exemplos em (25) e (26), percebe-se que o sintagma nominal deslocado à esquerda não desencadeia a flexão dos verbos. É que, nesses casos, os verbos *preferir* e *comer* já apresentam sua estrutura saturada, o que está evidenciado na realização plena do sujeito pronominal *eu* nos dois casos. Dessa forma, com a grade preenchida, o tópico deslocado à esquerda não desencadeia a flexão do verbo, pois esse já possui outro sintagma disponível para desempenhar tal função. Entretanto, nos casos em (27) e (28), nota-se que os sintagmas à esquerda da oração passaram a desencadear a flexão verbal, pois, nesses casos, os verbos parecem apresentar uma posição argumental disponível. Sendo assim, desencadeando a flexão do verbo, o tópico passa a ser também sujeito da oração. E a partir disso configura-se o tópico-sujeito dentro do que é previsto por Pontes (1987) e Galves (1998).

Os verbos climáticos têm apresentado a estrutura tópico-sujeito, pois esses verbos estão permitindo os sintagmas nominais gerados em adjunção na posição de sujeito. É o que se pode ver também nos exemplos em (29) e (30), ambos com o verbo *chover*, em que os sintagmas de tempo deslocados para a posição pré-verbal entram em concordância com o verbo:

(29) [Todos os dias] choveram muito. (Twitter)

TEMPO

(30) [Uns verões] chovem mais, outros menos. (Climatempo)

TEMPO

No que tange à relação entre verbos climáticos e tópico-sujeito, Pontes (1987) apresenta uma construção que envolve o verbo *ventar*, expressa em (31):

(31) Essa janela não venta muito. (PONTES, 1987, p. 35).

A frase em (31) evidencia a frequente ocorrência de um sintagma não preposicionado ser realizado anteposto ao verbo e desencadear a sua flexão. Mais construções confirmam essa tendência, como os casos em (32) e (33):

(32) [Algumas cidades] nevam no inverno, [outras] nunca fazem frio. (AustráliaGo)

LOCATIVO

LOCATIVO

(33) [Os dias] fazem sol, mas a noite (...) (Itrip)

TEMPO

Nos casos em (32) e (33), os verbos climáticos *nevar*, *fazer frio* e *fazer sol* são reali-

zados com sujeitos preenchidos. Acredita-se que esses sujeitos são frutos do deslocamento de termos adjungidos ao verbo, que, ao passar para a posição pré-verbal, desencadearam a flexão do verbo. A escolha de construções no plural reforça que há, realmente, a concordância entre o verbo e o sintagma nominal que o antecede, não deixando dúvidas de que há realmente um sujeito nas construções.

Esse tipo de construção, em que o adjunto movido para a posição pré-verbal desencadeia a flexão verbal, fora sinalizada também por Galves (1998), que mostra a possibilidade desse tipo de topicalização, em que o sintagma (antes) preposicionado ao ser movido para a posição preposta ao verbo pode perder a preposição e entrar em concordância com o verbo, o que lhe dá o estatuto de tópico-sujeito³. Exemplo proposto pela autora está expresso em (34).

(34) Esta casa bate muito sol. (GALVES, 1998, p. 19).

O exemplo de Galves (1998), apesar de não se tratar de um verbo climático, apresenta a possibilidade de um adjunto ser deslocado para uma posição argumental e se comportar como um sujeito. Essa tendência de construção parece acontecer em função da perda da preposição que atribui Caso Oblíquo aos sintagmas adjungidos. Para que não fique sem Caso, diante da impossibilidade do verbo atribuir caso Acusativo ao DP, a única solução é esse sintagma ir para a camada da flexão e entrar em concordância com o verbo, recebendo Caso Nominativo, estatuto de sujeito. Todos esses processos são justificados pelo Filtro do Caso, que, segundo Mioto *et al* (2007), é um princípio que garante que um DP pronunciado tem sempre de ter um caso. Exemplos como em (35) e (36) permitem visualizar como essa ideia se apoia nesse princípio e ajudam a explicar essa hipótese do movimento do adjunto para a posição de sujeito.

(35) a) [] Chove em Salvador. (Ordem canônica)
b) ? Chove Salvador.
c) [Salvador] chove. (ordem realizada – Twitter)

(36) a) Sempre [] chove no São João. (Ordem canônica)
b) ? Sempre chove [o São João].
c) [O São João] sempre chove. (Ordem realizada – Facebook)

Nos exemplos em (35) e (36), parecem acontecer os mesmos tipos de processo. Em (35a) e (36a), têm-se as frases em suas formas canônicas, em que o verbo *chover* não seleciona argumento, mas é realizado com um sintagma preposicionado em adjunção. Nesses casos, a preposição *em* é responsável por atribuir caso Oblíquo aos sintagmas *Salvador* e *o São João*, respectivamente.

³ Para Galves (1998), o tópico-sujeito difere-se do tópico canônico, pois há concordância com o verbo, mesmo que o elemento não tenha sido selecionado na grade argumental. Ao invés de ir para uma camada mais externa da sentença, a camada de CP, o elemento deslocado entraria numa posição mais interna, o Spec TP e desencadearia a flexão com o verbo, o que lhe dá estatuto de sujeito.

No segundo momento, em (35b) e (36b), estão as construções sem preposição e sinalizando também a impossibilidade de o verbo *chover* caso aos sintagmas. Por isso, coloca-se um julgamento de controverso, pois parece que há situações em que essas orações são liberadas.

Por fim, em (35c) e (36c), os DPs sem preposição foram movidos para a posição preposta ao verbo, pois esta parece ser a única posição disponível para esses DPs e, estando nessa posição, os DPs tendem a disparar a concordância com o verbo, recebendo caso Nominativo, o que lhes dá o estatuto de sujeito, atendendo assim a dois princípios: O Filtro do Caso e o Princípio de Projeção Estendido.

6. A *inversão locativa*

A segunda hipótese para o preenchimento do sujeito com verbos climáticos está relacionada a um movimento chamado *inversão locativa*, que, segundo Avelar (2009), diz respeito aos casos em que os constituintes locativos não argumentais ocorrem em posição de sujeito e podem desencadear a flexão do verbo. Avelar (2009, p. 232) apresenta exemplos em que os sintagmas submetidos à *inversão* entram em concordância com o verbo. Um desses exemplos está em (37):

- (37) a) Vende livro naquela loja.
 b) Naquela loja vende livro.
 c) Aquela loja vende livro.

Os exemplos acima envolvem o verbo *vender*, que seleciona um argumento externo, com função sintática de sujeito, e um argumento interno, com função sintática de objeto direto. Em (37a), a oração é realizada com o sintagma preposicionado *naquela loja*, em adjunção, posposto ao verbo e com papel temático de Locativo.

De acordo com Avelar (2009), em face da tendência de o PB evitar o verbo na primeira posição, são preferíveis construções, como (37b), em que o sintagma preposicionado locativo passa para a posição pré-verbal, podendo ou não disparar a concordância com o verbo.

Por fim, (37c) mostra o sintagma locativo numa posição argumental, sem preposição, comportando-se como o argumento externo e sujeito da oração, pois parece entrar em concordância com o verbo.

Avelar (2009) sugere que construções com verbos climáticos talvez tenham emergido dentro dos mesmos paradigmas das construções apresentadas por ele, em que “constituintes preposicionados não argumentais perdem a preposição e passam a ser realizados em posição pré-verbal e concorda com o verbo”. Por fim, apresenta a oposição das construções em (38) e (39):

- (38) [] Chove muito nas cidades do litoral paulista. (AVELAR, 2009, p. 247)

- (39) [As cidades do litoral paulista] chovem muito. (AVELAR, 2009, p. 247)

Com o mesmo padrão das frases apresentadas pelo autor, são encontradas outras construções que parecem seguir a mesma tendência. Essas construções estão apresentadas em (40) e (41):

(40) [Várias cidades gaúchas] também fizeram calor de trinta graus. (Climatempo)

(41) Enquanto [outras cidades] chovem, aqui em Valadares tá um calor bravo. (Twitter)

Os exemplos em (40) e (41) envolvem, respectivamente, os verbos *fazer calor* e *chover*, apresentando sintagmas locativos à sua esquerda e entrando em concordância com eles, para que não fiquem sem caso e não permitam o verbo na primeira posição da sentença.

7. Conclusão

Os dados analisados em relação aos verbos climáticos no português brasileiro, conforme demonstrado no desenvolvimento do presente texto, evidenciam uma tendência dessa língua ao preenchimento do sujeito, confirmando pesquisas na área, como a de Galves (1996) e a de Duarte (1996). Entretanto, destacam-se algumas estratégias de preenchimento da posição sujeito nesse tipo de construção: o tópico-sujeito e a inversão locativa.

Tanto o tópico-sujeito, seguindo a perspectiva de Galves (1998), quanto a inversão locativa, proposta de Avelar (2009), se assemelham em relação aos seus processos, pois, em ambas, a posição de sujeito (caso Nominativo) é *concedida* ao DP que é movido para a posição preposta ao verbo, disparando a concordância com ele.

Dessa maneira, os verbos climáticos estariam seguindo um padrão de reanálise do sujeito no PB, o que permite encontrar realizações como *Todas as cidades do Brasil fazem frio e a minha nesse calorão* ou *Apenas dois dias fizeram sol*, além das que foram apresentadas ao longo desse trabalho.

Referências

ARAÚJO, E. A. Construções de tópico, in: LUCCHESI, D; BAXTER, A; RIBEIRO, I. (org.). *O português afro-brasileiro*. Salvador: Edufba, 2009, p. 232-250.

AVELAR, J. O. Inversão locativa e sintaxe de concordância, *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 16, p. 232-252, 2009.

BERLINCK, R.; DUARTE, M. E. L.; OLIVEIRA, M. Predicação, in: KATO, M.; NASCIMENTO, M. (org.). *Gramática do português falado culto no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 101-188.

CHOMSKY, N. *New horizons in the study of language and mind*. Cambridge: University Press, 2000.

DUARTE, M. E. L. Do pronome nulo ao pronome pleno: a trajetória do sujeito no português brasileiro, in: ROBERTS, I. & KATO, M. (org.). *Português brasileiro: uma viagem diacrônica*. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 107-128.

DUARTE, M. E. L. O sujeito expletivo e as construções existenciais, in: RONCARATI, C. & ABRAÇADO, J. (org.). *Português brasileiro: contato linguístico e história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 123-131.

DUARTE, M. E. L. Termos da oração, in: BRANDÃO, S. F. & VIEIRA, S. R. *Ensino de gramática: descrição e uso*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 185-204.

GALVES, C. M. C. Do O enfraquecimento da concordância no português brasileiro, in: ROBERTS, I. & KATO, M. (org.). *Português brasileiro: uma viagem diacrônica*. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GALVES, C. M. C. Tópicos, sujeitos, pronomes e concordância no português brasileiro. *Cadernos de estudos linguísticos*. Campinas, v. 34, p. 7-21, 1998.

GALVES, C. M. C. *Ensaio para uma gramática do português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 280p.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital, in: MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. (org.) *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

MIOTO, C.; FIGUEIREDO SILVA, M. C.; LOPES, R. E. V. *Novo manual de sintaxe*. 3 ed. Florianópolis: Insular, 2007. 280p.

PERINI, M. A. *Gramática descritiva do português*. São Paulo: Ática, 1995. 380p.

PERINI, M. A. *Para uma nova gramática do português*. São Paulo: Ática, 1985. 94p.

PONTES, E. *O tópico no português do Brasil*. Campinas: Pontes, 1987. 170p.

SCARPA, E. M. Aquisição da linguagem, in: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (org.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001, p. 203-232.

SILVA, C. R. T.; FARIAS, J. G. O fenômeno da inacusatividade no português: por uma análise léxico-sintática dos verbos do tipo. *Veredas*. Juiz de Fora, v. 15, p. 1-15, 2011.